



سخنی درباره آمیختن موسیقی و شعر . . . . .	۱
با « موزیکولوژی » و هدفهای آن آشنا شویم . . . . .	۵
کتاب فی الادوار الموسیقی . . . . .	۱۶
ژان کوکتو و تأثیر او در موسیقی معاصر فرانسه . . . . .	۲۱
گوستاو مالر، آثار و شخصیت هنری وی . . . . .	۲۹
چگونه نغمه پردازان جوان . . . . .	۴۰
« اریش موریتز فون هورن بوستل » . . . . .	۴۳
« ارکستر فیلارمونیک وین » . . . . .	۴۸
« دو برتا پیترز » و داستان پیروزی او . . . . .	۵۶
« رونا جاکسن » . . . . .	۶۰
تقویم آثار و وقایع مهم زندگانی ستراوینسکی . . . . .	۶۳
اخبار و اطلاعات . . . . .	۷۴

روی جلد: « نوازنده دوران قاجار » طرح از: چنگیز شهباز  
( از روی نقش کاشی یکی از خانه های کهن )

## مجله موسیقی

اداره روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور  
خیابان دانشکده، تهران  
تلفن: ۳۵۵۱۶



بهای اشتراك برای ۱۰ شماره:

در ایران ۲۲۰ ریال  
در خارجه ۳ دلار

وجوه اشتراك بوسیله پاکت بیه نشانی دفتر مجله فرستاده شود؛ یا، به حساب  
شماره ۱۷۴۵۳ بانک صادرات و معادن ایران شعبه فردوسی منظور و رسید آن  
بدفتر مجله ارسال گردد.



مدیر: دکتر ز. هاکوبیان  
سرمدیر و مدیر داخلی: امیر اشرف آریان پور

REVUE MUSICALE

Publiée par l'Administration Générale Iranienne des Beaux-Arts

76, avenue Danéchkadé, TEHERAN ( Iran )

Abonnement à l'étranger : \$ 3

Directeur : Dr Z. Hachobian

# مجله موسیقی

از انتشارات هنرهای زیبای کشور

شماره

۴۷

دوره سوم

مهر ۱۳۳۹

## سخنی درباره آمیختن موسیقی و شعر

دیرگاهی است که درشیوه شعر و نثر پارسی، تحولی بزرگ روی داده است.

بیمگان هنوز با کسان هستند که این تحول بزرگ را به «رسیت» نمی شناسند و آثار آنرا نیز بچیزی نمی شمارند و می پندارند که آنچه در این راه انجام پذیرفته، مولود هوس این و آن بوده و یا از سر تفتن صورت گرفته است.

اما حقیقت این است که معاندان تحول و تکامل، همواره دچار چنین

توهماتنی هستند و ناچار از قضاوت درست و تشخیص صحیح، عاجز و بی نصیب اند. تاریخ بشری، چه پیش از ما و چه مقادیر ما، نمونه‌های فراوانی از این گونه مردم بیاد دارد. مردمی که اسپرست‌های دیرین و زندانی اندیشه‌های کهن-اند و همه چیز را از دریچه «آنچه بوده است» می‌بینند.

ایشان را عادت دیرینه بر این است که هر کوشش تازه ای را محکوم کنند، هر تلاش سودمندی را موالود تفنن و هوس شمارند و با هر اندیشه جوانی از در مخالفت درآیند. اما آشکار است که توفیق، رفیق این دسته از مردم نیست. زیرا بر سیلاب راه بشتن، اگر دشوار نباشد، بر سیر تحول روزگار لگام زدن، یکسره ناممکن است.

سرنوشت آنکه در مقابل سیل چنین سیری به مخالفت برمیخیزد، زوال محض و تباهی مطلق است.

باری، سخن از مطلب دور افتاد. در این مختصر، قصد آن نبود که درباره این تحول بحثی آغاز کنیم و حجتی بیاوریم، بلکه غرض این بود که نخست، از وجود چنین تحولی آگاه باشیم و سپس درباره آنچه مبحث امروز ماست، سخنی چند با صاحب‌صلاحان و روشن بینان در میان نهم.

دستگاههای مختلف موسیقی ایرانی یا به اصطلاح متداول، «ردیف» های ایرانی، «مجمعی مناسب برای اشعار پیشینیان ما بود. گویی اوزان عروضی اشعار قدیم، با دستگاههای موسیقی ما یکجا پدید آمده بود و هر يك، آن دیگری را تکمیل میکرد.

غزلها مناسب ردیفها بود و تصنیف ها نیز به تناسب آوازه‌ها، سروده میشد و در مجموع این دو عنصر - یعنی «شعر» و «موسیقی» - تعادلی شایسته وجود داشت.

اما از آن هنگام که شعر پارسی، دگرگونی یافت و اوزان عروضی، اعتبار کهن را از دست داد و اگر نداد، دستخوش تغییر بسیار شد، تعادلی که در میان موسیقی و شعر موجود بود، برهم خورد و ناها هم‌آهنگی شگفتی پدید آمد که دلپسند نبود.

چه از لحاظ محتوی و چه از لحاظ قالب، شعر راه تازه‌تری در پیش



گرفت ، اما موسیقی همچنان برجای ماند و گامی نیز فراتر نرفت . گمان  
میدارید که از «تجدد» و «تحول» کنونی هنر تصنیف سازی ناآگاهیم و یا  
به انگارش میکوشیم ، نه! چنین نیست ، اما حقیقت این است که برخلاف تحول  
شعر و نثر معاصر ، «تجدد» و «نوآوری» در موسیقی و تصنیف سازی امروز  
را چندان اصیل نمی دانیم ، زیرا اگر درست به تغییرات این هنر در ایران  
کنونی بنگریم ، در همان نگاه نخست ، دو نکته را درمی یابیم :

نکته نخستین این است که دستگاههای آواز ما تغییری چندان نیافته  
و تقریباً بهمان گونه که بوده ، برجای مانده است . اگر تغییری در نواختن  
این دستگاهها بچشم میخورد ، معاول تقلیدی است که در گردآوری گروه  
نوازندگان (ارکستر) و یا در تنظیم آهنگها برای نواختن دسته جمعی از  
فرنگیان کرده ایم و جز این تقلید ، - که آنهم معطوف به شیوه اجرای  
دستگاههاست - راه تازه ای نه پیموده ایم.

تصنیف های معاصر نیز - علی رغم تنوعی که در مضامینشان بچشم می-  
خورد - از لحاظ آهنگ ، دستخوش تحولی برآزنده نشده اند.

آهنگ این تصنیفها اغلب از موسیقی ملتهای دیگر اقتباس میشود و  
فاقد خصائص موسیقی ایرانی است. تفاوت اندکی که در میان اینگونه آهنگها  
بنظر میرسد ، این است که مثلاً یکی کاملاً تقلید از موسیقی عربی است و  
دیگری تغییری کوچک یافته است و یا مثلاً آن يك ، «رونوشت برابر اصل»  
فلان تصنیف فرانسوی است و این يك ، تأثیری از همان تصنیف ، پذیرفته  
است .

بنابراین می بینیم که اولاً در کار دستگاههای موسیقی ملی ما هیچگونه  
تحول و تجدیدی راه نیافته و ثانیاً در هنر تصنیف سازی ما نیز ، حرکتی که  
دوخور توجه باشد ، مشهود نیفتاده است .

بعبارت بهتر ، از یکسو تعصب در کهنه پرستی دیده میشود و از سوی  
دیگر ، سبقت در تقلید .

اما در این بجهوه ، شعر پارسی ، اندک اندک به پیش میرود و علی رغم  
کینه توزی معاندان و آشوبگری یمایگان راه تازه خود را می پیماید و اگر

هنوز از سرمنزل مقصود ، دور است ، سر انجام بدان نزدیک میشود . ولی  
موسیقی ما در چه حال است ؟ این پاسخی است که باید اهل فن به پرسش ما  
بدهند و مشکل ما را به سرانگشت گره گشای اندیشه خویش بکشایند . ما  
نیز در انتظار پاسخ ایشان ، این سخن را پایان میدهیم و یکبار دیگر از  
همه می‌پرسیم :

آیا وقت آن نرسیده است که دربارهٔ هماهنگ کردن موسیقی و شعر  
خود - که هر دو میراث پربهای فرهنگ ما هستند - بیندیشیم و به چاره‌ای  
اساسی دست یابیم ؟

**نادر نادرپور**

باموزیکولوژی و هدفهای آن آشنا شویم (۳)

## « موزیکولوژی سیستماتیک »

موزیکولوژی سیستماتیک - تفکیک دو  
کلمه - تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی

### موزیکولوژی سیستماتیک

وقتی سخن از موزیکولوژی سیستماتیک بیان می‌آید، اغلب اتفاق می‌افتد که بسیاری از مردم حتی اهل فن این عنوان را بمعانی نادرستی تعبیر میکنند و آنرا با لغات «سیستماتیک» و «متدیک» اشتباه مینمایند. این اشتباه ناشی از آنست که گمان می‌برند موزیکولوژی «غیر سیستماتیک» و «غیر متدیک» نیز وجود دارد. اما باید خاطر نشان کرد که: «سیستم» و «متد»

هر دو در انواع مختلف تحقیقات موزیکولوژی مستتر است و از بدیهیات این علم بشمار میرود.

### تفکیک دو کلمه

کلمات «سیستم» و «متد» امکان دارد که در بسیاری از موارد باهم استعمال شوند و حتی معانی مشابه و مترادف نیز از آنها گرفته شود. ولی تفسیر این لغات در موزیکولوژی وضعی کاملاً خاص و جداگانه دارد و این خود یکی از نکات اصلی و قابل تعمق بحث موزیکولوژیک است.

«موزیکولوژی سیستماتیک» اسمی خاص است و یکی از انواع موزیکولوژی بشمار میرود و بخشی است در ایجاد حد فاصل بین «موسیقی» و «موزیکولوژی». یا عبارت دیگر بخشی در متمایز کردن «هنر موسیقی» از «علم موسیقی». در اینجا ممکن است این سؤال پیش آید که: چگونه ممکن است برای تفکیک «موسیقی» و «موزیکولوژی» ازهم که لازم و ملزوم یکدیگرند علمی بوجود آورد.

پاسخ باین سؤال میتواند مارا در درک مفهوم دولت فوق بیشتریاری کند. به این معنی که: سیستم عبارتست از «نوع» کار، و متد «روش» آن کار است.

پس تفکیک «موسیقی» و «موزیکولوژی» ازهم میتواند با شکل دادن باین دو «نوع» کار در پیشرفت هر یک سهم قابل توجهی داشته باشد. در اینجا تذکر نکاتی چند لازم بنظر میرسد:

موسیقی دان کسی است که مستقیماً با احساسات و روح موسیقی سروکار دارد و نیز میتواند آنرا بکمک فن موسیقی اجراء کند و یا بر صفحه کاغذ آورد. و حال آنکه موزیکولوگ کسی است که بکمک علم موسیقی آنرا تجزیه و تحلیل مینماید و برای اینکار قاعداً بمطالعه هنر موسیقی از جهات تاریخی، علمی، فلسفی، ریاضی، مردم شناسی، تطبیقی و غیره نیازمند است. و تنها در این صورت است که میتواند اظهار نظری در مورد هنر موسیقی بکند.

موزیکولوژی سیستماتیک برای تقسیم وظائف موسیقیدان و موزیکولوگ بوجود آمده است و رشته تخصصی هر یک را مشخص میکند تخصص



در موسیقی مستلزم عطف توجه کامل بموسیقی است تا حدی که موسیقیدان بخود اجازه نمیدهد که در بحث و انتقاد علمی موسیقی اظهار نظر کند. موزیکولوژی سیستماتیک با تفکیک روش اشخاص از یکدیگر در این دورشته، سبب بوجود آمدن انتقاد در موسیقی شد و این مهمترین احتیاجات موسیقیدان بود. زیرا او که تمام هم خود را مصروف بوجود آوردن با اجرای يك اثر هنری میکرد هرگز نمیتوانست در مورد علم و فلسفه هنر خود اظهار نظر نماید. بالا اقل نمیتوانست این کار را بصورت کامل و قابل استفاده انجام دهد. زیرا او یا خالق بود یا عامل. او دنیا را از دریچه چشم هنر خود میدید و حال آنکه ناقد موسیقی پارا از این حد فراتر نهاده و هنر او را نیز در قبال موجودیت جهان بررسی میکرد. و باین دلیل است که منقد تنها زمانی بخود اجازه میدهد تا درباره اثر هنرمندی قضاوت کند، که دارای تمام خصوصیات لازمه این قضاوت - که هنرمند فاند آنت - باشد.

### تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی

موزیکولوژی - که تعریف آن باختصار گذشت - علاوه بر تفکیک « هنر موسیقی » از « علم موسیقی » دامنه کار خود را تا حد تفکیک انواع مختلف موزیکولوژی از یکدیگر وسعت داد و برای تعیین اختلاف سیستمها قدم بزرگی در تحقیق موسیقی برداشت. موزیکولوژی در هر يك از انواع خود شکل مشخص و جدا گانه ای بخود گرفت و محققین توانستند که در رشته های مختلف آن تخصص یابند. باین ترتیب بكمك مطالعات عمیق خود در چهار دیواری کوچکتری به پیروزیها و نتایج بزرگتر نائل شدند.

اهمیت تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی در درجه اول در شناسائی هر چه عمیقتر هنر موسیقی است. زیرا از آن پس موزیکولوگ های حرفه ای جای خود را به موزیکولوگ های تخصصی دادند و متخصصین توانستند در رشته های مختلف و در زمینه ای محدود تر مطالعاتی دقیق نمایند و با عطف توجه خود تنها به يك سیستم، به وضع انتقاد و تفهیم موسیقی سروصورت بهتری بدهند و آنرا از تمام جهات ممکن بررسی نمایند.

در مورد رشته های مختلف موزیکولوژی متداول امروز و هدفهای

آنها در بحث‌های گذشته توضیحاتی بنظر خوانندگان رسیده است و ماهیت هر یک - هر چند باختصار - معلوم شد .  
در اینجا لازمست تقسیمات کلی موزیکولوژی و سیستم‌های مختلف آنرا روشن کنیم تا ضمناً کمکی نیز در مورد تفهیم موزیکولوژی سیستماتیک کرده باشیم .

### ۱ - موزیکولوژی فلسفی

در موزیکولوژی فلسفی که بعدها بنام « استتیک موسیقی » معروف شد دامنه وسیعتری بوجود آمد . تا حدی که تقریباً از موزیکولوژی جدا شد و بحثهایی شروع به پیشرفت نمود . اما نتایج بر ارزش این پیشرفت همواره مورد استفاده موزیکولوگ ها قرار میگرفت و از آن برای درک زیبایی ظاهری موسیقی و کمک بقدرت انتقاد صاحب نظران کمکهای شایان توجهی گرفته شد .

معنای استتیک از لحاظ موزیکولوژی عبارتست از : استوار بودن هنر موسیقی بر اساس « پسیکولوژی » و « فیزیولوژی روانی » . باین ترتیب هنر استتیک موسیقی نمیتواند دامنه فعالیت خود را به درک « زیبایی موسیقی » محدود نماید بلکه بگفته « کانت » دامنه فعالیت آن باید تا تحقیقات درباره « انتقاد قدرت قضاوت » که رکن اساسی استتیک موسیقی است ، توسعه یابد .

### ۲ - موزیکولوژی علوم طبیعی

این رشته در موزیکولوژی « آکوستیک موسیقی » خوانده میشود که خود جزئی از « آکوستیک عمومی » است . پایه و اساس « آکوستیک موسیقی » صوت و پدیده های آن است . باین معنا که تحقیق درباره تمام اصواتیکه دارای فرم ارتعاش مساوی باشند و بعد معینی از ارتعاشات را مشخص نمایند مشمول بحث « آکوستیک موسیقی » گردیده است.<sup>۱</sup>  
آکوستیک موسیقی علاوه بر فعالیت همه جانبه در مورد فیزیولوژی صوت شامل قسمتهای ذیل نیز میباشد :

۱ - برای اطلاعات بیشتر به مقالات آقای دکتر برکشلی که در دوره سوم مجله موسیقی چاپ شده است ، مراجعه شود .

الف - پسیکولوژی صوت - این رشته در زمینه تأثیر اصوات در انسان و تشخیص نوع این تأثیرات تحقیق مینماید و دارای رابطه مستقیمی با رشته فیزیولوژی اعصاب (مطالعات مربوط به ساختمان فیزیولوژی گوش) است اما این بحث هیچگاه اساس کار قرار نمیگیرد.

ب - تکنولوژی موسیقی - که شامل قسمتهای زیر است: ۱- موسیقی الکتریکی (که عبارت از بوجود آوردن اصوات بطریق الکتروآکوستیک است) ۲- رادیو (که عبارتست از دستگاهی که در بحث موزیکولوژی بعنوان دستگاه پخش موسیقی و گفتار برای عموم تشریح شده است و در طرق کار آن تحقیق میشود)

۳- فیلم (و آن عبارت است از قسمتهای مربوط به موسیقی و گفتار در فیلم و طرق ضبط و پخش آن)

۴- ساختمان سازهای موسیقی

### ۳- موزیکولوژی مردم شناسی و موزیکولوژی تطبیقی

درباره این دو رشته نظریات مختلفی اظهار میشود که در بسیاری موارد بواسطه عدم اطلاع کافی از ماهیت آنها و ارتباط کار آنها با یکدیگر مقرون بحقیقت نیست. از آنجا که این دو بحث رل بسیار مهمی را در موزیکولوژی عمومی ایفاء مینماید سعی میشود در مقاله دیگری مفصلاً از آنها صحبت کنیم.

### ۴- موزیکولوژی معرفتالروحي

این قسمت که در مکتب موزیکولوژی فعلی آلمان «موزیکولوژی تاریخی» نامیده میشود شامل تاریخ موسیقی مغرب زمین است. در موزیکولوژی تاریخی پیدایش و تحول موسیقی در مغرب زمین و همچنین شرح حال موسیقیدان ها و تجزیه و تحلیل آثار آنان مورد بحث قرار میگیرد و در آن مطالعه درباره سبکهای مختلف موسیقی و خصوصیات آن در اعصار مختلف و پیشرفت و سیر آن در ممالک دنیای غرب صورت میگیرد.

موزیکولوژی تاریخی میتواند برای تکامل کار خویش از تاریخ موسیقی ممالک غیر غربی نیز کمک بگیرد و تا حدود معینی از آن استفاده نماید.

موزیکولوژی در ابتدا بسیار نامحدود بود و شامل تمام قسمت های

تحقیقی مربوط به موسیقی میشد و در حقیقت مجموعه‌ای از انواع رشته‌های علمی مربوط به موزیکولوژی و موسیقی عملی - که تفکیک آنها از یکدیگر امکان نداشت - بشمار میرفت بهین‌جهات موزیکولوژی بمعنای واحد کلاه وجود نداشت و نویسندگان و محققین موسیقی همان موسیقیدانان «حرفه‌ای» بودند که گاه بمناسباتی کتاب یا رساله‌ای درباره یکی از انواع مختلف موسیقی مینگاشتند و از آنجا که اطلاعات موسیقیدانان مزبور بیشتر در یک رشته علمی (رشته تخصصی خود) بود، راجع به موسیقی غیر اروپایی کمتر کتابی برشته نگارش درمی‌آمد و آنچه موجود بود بیشتر صورت فانتزی داشت و فاقد ارزش صد درصد علمی بود و نیز گاهی جهانگردانی که هوس نوشتن کتابی میکردند، در نوشته خود از موسیقی سخن میگفتند و چون هدف این نویسندگان بیشتر کسب شهرت بود کتابهای خویش را بخاطر جلب توجه بیشتر با اسامی عجیبی نامگذاری میکردند. از قبیل: «موسیقی در سرزمین آدمخواران» و «موسیقی در سرزمین شکارچیان کله انسان».

کتابهای نویسندگان بواسطه عدم تخصص و آشنائی با طرق علمی تحقیقی، فاقد متد نیز بود. البته با توجه به امکانات زمان و جوانب مختلف کار نباید نوشته‌های آنانرا مورد حمله قرار داد. زیرا در آن زمان تحقیق «متدیک» و تقسیمات «سیستماتیک» شکل مشخصی بخود نگرفته بود و فکر تقسیم‌بندی کار و تفکیک سیستم‌های مختلف از یکدیگر و بخصوص جدا کردن میدان عمل «موسیقی هنری» از «علم موسیقی»، در اواخر قرن اخیر بوجود آمده است. تاریخ تمدن موسیقی خدمتی را که موزیکولوژی سیستماتیک در راه اعتلاء و بسط تحقیقات موسیقی انجام داد نادیده نگرفت.

دکتر خاچی

## کتاب الادوار فی الموسیقی

تألیف

صفی الدین ابوالفاخر عبدالمؤمن بن یوسف بن فاخر اورمیه ای  
( ۶۱۳ - ۶۹۳ ه . ق . )

بکوشش یحیی ذکا،

- ۲ -

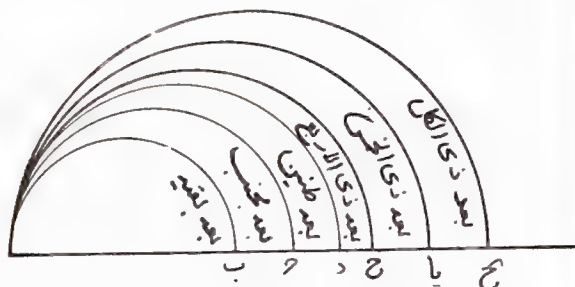
### فصل

در نسب ابعاد ، مقرر است که هر يك از قوای انسانی را کمالی است بدو  
مخصوص ، که نفس را از حصول آن کمال ، التذاذی و بهجتی حاصل آید و از  
عدمش متألم گردد ، و کمال قوه ممیزه در کمال تمیز است میان محسوسات ،  
پس هر گاه دو نغمه مختلف ممیز در کمیت استماع افتد و نفس بدان توجه  
نماید اگر نسب میان ایشان معلوم نگردد و تمیز میسر نشود آن سبب تألم و  
تغیر بود و اگر میسر شود موجب التذاذ و ابتهاج باشد ، و چون مراتب التذاذ  
بحسب تفاوت مراتب تمیز در سهولت و صعوبت متفاوت است درجات ملائمت



نیز مختلف افتد ، چندانکه ادراك نغم سهل بود ، ملایمت بعد اكمل بود و  
 بعد ملایم را متفق خوانند و ابعاد متعق سه نوع است : نوع اول آنکه هر يك  
 از آن دو نغمه بجای آن دیگر واقع شود در تألیف سخنی ، و اگر هر دو باهم  
 مسموع شوند یا متعاقب ، نفس را در ادراك نسبت تحریری فکری که معنی  
 بتألم باشد عارض نگردد چون بعد ا یح و آن را ذی الکل خوانند چه مابین  
 طرفین وتر مشتمل است بر کل نغمات ثقل ، و نسبت طرف اقل او با احد  
 نسبت دو بود بایکی که نسبت ضعیفی است . نوع دوم آنکه هیچ يك از طرفین  
 بجای يك دیگر نشینند لیکن اگر باهم مسموع شوند یا متعاقب ملایم باشند .  
 و دو بدهند : اول چون بعد ا یا و آنرا ذی الخمس خوانند چه اکثر اقسام آن  
 چهار بعد است مشتمل بر پنج نغمه ، و نسبت اقل او با احد نسبت سه بود با  
 دو که نسبت مثل و نصف باشد . دوم چون بعد ا ح و آنرا ذی الاربع خوانند  
 چه اکثر اقسام آن سه بعد است مشتمل بر چهار نغمه ، و نسبت اقل او با احد  
 نسبت چهار است با سه که نسبت مثل و ثلث است . نوع سیم آنکه هیچ يك از  
 دو نغمه بجای دیگری واقع نشود و اگر باهم مسموع شوند متنافر بود ، لیکن  
 چون متعاقب گردند متفق و ملایم باشد ، چه ادراك نسب خفیه بر سبیل تدریج  
 میسر تواند شد و آن سه قسم است : چون بعد ا د و آنرا طنینی گویند و بعد  
 ط عبارت از او است ، و نسبت اقل او با احد نسبت نه است با هشت که نسبت  
 مثل و ثمن باشد و چون بعد ا ح و آنرا بعد ح گویند و نسبت اقل او با احد  
 بر مقتضی تقسیم صاحب ادوار نسبت ده است با نه بالتقریب و آن چه فرموده  
 نسبت مثل و ثلث خمس است که نسبت شانزده با پانزده باشد ، محل نظر و  
 تأمل است و چون بعد ا ب و آنرا بقیه و فضله گویند و بعد ب نیز گویند و نسبت  
 او در سابق معلوم شد و آنچه صاحب ادوار میگوید نسبت بیست است با نوزده  
 بالتقریب مبنی بر آن است که دو بیست و شصت به بیست قسم سیزده گانه مقسم  
 می گردد و چون از مقسم چهار مخرج شود بالضروره در اقسام کسر واقع  
 شود قسمت بالحقیقه صحیح نیفتد و نسبت تقریبی بود و بعد بقیه اصغر ابعاد  
 بود زیرا که میان طرفین او نغمه دیگر نتوان یافت که چون بایکی از آن دو  
 مجموع گردد بعدی محصل شود چه تفاوت نغمتین بعدی رسد که احساس به  
 اختلاف ممکن نباشد و این سه قسم را ابعاد صغری و لحنیات گویند و ماده جمیع

لحنها این سه بعدند چرا که سایر ابعاد تا منقسم نگردند باین سه بعد مستعمل نشوند و این واسطه ثلاثه لحنیه گفتند از مد و طایفه از ارباب عل بعد اه و بعد اودا هم از ابعاد لحنیه اعتبار کرده اند و اول را بعد ه گفته اند و ثانی را بعد و و از برای ابعاد شش گانه که نسبت میان تقال و حواد ایشان بیان شد مثالی باز نموده میشود بر این صورت :

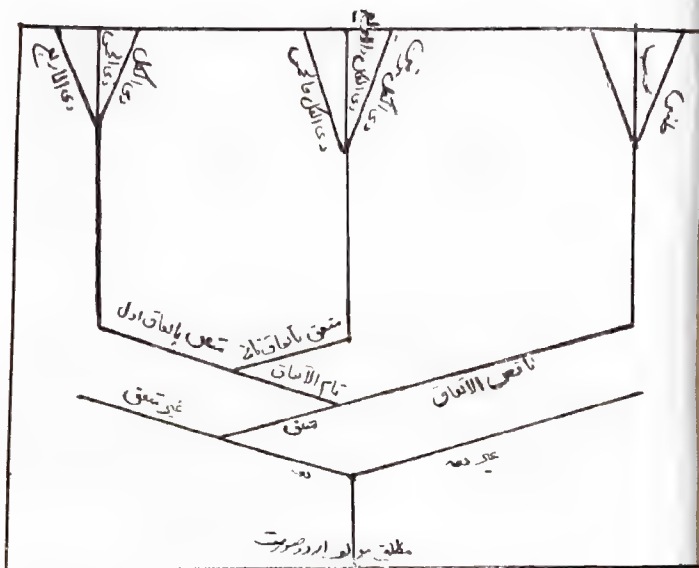


اما اهل این صناع در نصف آخر و تر، سه بعد دیگر یافتند متفق، چون بعد ا له و این را ذی الکل مرتین خوانند و نسبت طرف اقل او با احد نسبت چهار است بایکی چه نغمه اضعف نغمه یح است و نغمه یح ضعف نغمه له پس نغمه ا اضعف ضعف نغمه له باشد که چهار مثل است و ذی الکل مرتین خوانند چه مجموع نغمات تقال و نظایر آن از حواد در این نغمه موجودند پس گویا کل نغمات در او دوبار موجود شدند و لحنی را که ذی الکل مرتبه اولی بر آن مشتمل باشد جمع تام خوانند و لحنی را که ذی الکل مرتین بر آن مشتمل بود جمع تام کامل و چون بعد ا - که و آنرا ذی الکل والاربع خوانند چه دو طرف این بعد مشتمل است بر یک بعد ذی الکل و یک بعد ذی الاربع و نسبت اقل او با احد نسبت هشت است با سه که نسبت ضعف و ثلثین است و چون بعد اکج و آنرا ذی الکل والخمس خوانند چه دو طرف این بعد مشتمل است بر یک ذی الکل و یک ذی الخمس و نسبت اقل او با احد نسبت سه بود بایکی که نسبت ثلثه امثال است و از برای ابعاد نه گانه مثالی باز نموده میشود در این صورت:



### فصل

چون ابعاد نه گانه مذکوره بحسب صغر و کبر مختلفند که هر يك نسبت  
 بدیگری اصغر و اکبر باشد و اوسط می شود نسبت به دو بعدی که واقع است  
 در دو طرف او منقسم میشود یکبار و اوسط و صغار . اما ابعاد کبری که  
 مستعمل است نزد ارباب این صناعت چهار است : ۱ - بعد ذی الکحل مرتین  
 ۲ - بعد ذی الکحل والخمس ۳ - بعد ذی الکحل والاربع ۴ - بعد ذی الکحل  
 واما ابعاد وسطی دو بعد است : بعد ذی الخمس و بعد ذی الاربع اما ابعاد صغری  
 سه است : ۱ - بعد طینی ۲ - بعد مجنب ۳ - بعد بقیه . ملایم ترین ابعاد بعد  
 ذی الکحل باشد بعد از آن ذی الخمس بعد از آن ذی الاربع بعد از آن ابعادی که  
 بعد از آنهاست بترتیب واما ذی الکحل مرتین شبیه است به ذی الکحل در مرسوم  
 و ذی الکحل والخمس شبیه است به ذی الخمس . و ذی الکحل والاربع بنی الاربع  
 و بدانکه ذی الکحل مرتبه اولی و ذی الخمس و ذی الاربع و ثلثه لحنیه  
 را متفق باتفاق اول گویند ، بواسطه آنکه ملایمت طرفین بی واسطه دارند  
 اما آن سه بعد اول را نام الاتفاق گویند ، و ثلثه لحنیه را ناقص الاتفاق گویند  
 بواسطه آنکه بذات خود در مبانی واقع نشوند . اما سه بعد دیگری را که  
 ذی الکحل مرتین باشد و ذی الکحل والاربع متعلق باتفاق نانی خوانند ، بواسطه  
 مشابهنه این سه بعد هر آن ابعاد را که متفق اند باتفاق اول و از برای زیادت  
 ایضاح صورت مطلق مؤلف از دو صوت . و اصناف ابعاد مذکوره شجره  
 مرسوم گشت :



و گاه باشد که بعدی بعدی مشتبه گردد بسبب اشتباه نغمه بنظرش، چنانکه احد ذی الاربع پیش از طرف اتقل استماع افتد اشتباه بذی الخمس واقع شود زیرا که چون نغمه ۱ بعد از نغمه ۲ مسموع شود و یح نظیر ۱ بود چنان نماید که ح یح شنود و هم چنین اگر در ادای ذی الخمس ابتدا از طرف احد باشد اشتباه بذی الاربع واقع شود چه سماع ۱ بعد از ۲ یا موهم آن است که با یح مسموع شده است و بنا بر اشتباه گاه بود که بعد متنافر متفق نماید بسبب غلطی که قوه میزه را واقع شود چه از اتفاق تألیف نغمه بنغمه دیگر اتفاق تألیف آن نغمه با نظیر آن دیگری لازم نیاید و پوشیده نیست که سبب اشتباه در صورتین قایم مقامی است .

### فصل

بعد از تخریج دساتین و تعیین ابعاد متفقه و تحقیق نسب مفهوم شد که هر نغمه با تانیه خود بعد بقیه باشد ، و با تالیف بعد ج ، با و ا به بعد طینی ، و

باهشتم ذی الاربع ، و با یازدهم ذی الخمس ، و با هجدهم ذی الكل و علسی هذا  
 القیاس . و چون ذی الكل مشتمل است بر ذی الخمس و ذی الخمس بنی الاربع  
 و ذی الاربع بر طینی و طینی بر ج و ج بر ب اضافه بعدی بعدی و طرح  
 بعدی از بعدی و جمع میان دو بعد ممکن باشد ، چنانکه اگر طینی را بنی -  
 الاربع اضافه کنند ذی الخمس حاصل شود . و چون ج را از طینی طرح کنند  
 بقیه باقی ماند و هرگاه که احد ذی الاربع را اقل ذی الخمس سازند جمع  
 پیدا آید و حال سایر اضافات و افراد در طرح و جمع بر این مثال بود .  
 تألیف نعمات و جمع ابعاد گاه ملایم بود و گاه متنافر ، و اسباب تنافر  
 بر آن وجه که در ادوار است چهار است : اول تجاوز کردن از احد ذی الاربع  
 یعنی نغمه ح را در میان گذارد و مضرب بر نغمه دیگر زنند و چون ناظر  
 تأمل نماید ظاهر شود بر او که بر این تقدیر سه بعد ط بر توالی  
 متنافر است چه احد بعد ط سیم نغمه ی خواهد بود در نغمه ح متروک .  
 و هم چنین واقف گردد که چهار بعد ح متنافر است چه احد بعد ح چهارم نغمه  
 ط خواهد بود باخلال نغمه ح . دوم جمع کردن صغریات لحنیات که ط ج  
 ب بود در میان دو طرف ذی الاربع . سیم احد بقیه را اقل بعد ج ساختند  
 یعنی تقدیم بعد ب بر ج . چهارم دو بقیه علی التوالی آوردن چه بعد ب بالذات  
 متنافر است ، و بجهة تألیف نعمات ملایم می نماید . و بعضی از ارباب عمل را  
 در سبب بودن اول و دوم نظر است چه دایره می یابند که با وجود آن سبب  
 ملایم است چنانکه از استادان پیشین نقل شده که دایره ج ط ج ط ج که  
 نعمات او ا ج و ط یا یح یح باشد ملایم است با آنکه تجاوز از احد ذی الاربع  
 در او واقع شده و تصریح فرموده بعلایت و نغمه ح در آن موجود نیست ، و  
 همچنین توالی چهار بعد ج را از اسباب تنافر شمرده و سبب تنافر نیست چرا  
 که دو شعبه همایون توالی چهار بعد ح نموده اند و تصریح فرموده بعلایت .  
 و در سبب چهارم نیز محل نظر و تأملست چه اگر توالی موصول بر محمول  
 است آنچه صاحب ادوار میگوید قسم بح ط ب از اقسام ذی الاربع متنافر  
 است بنا بر وجود سه سبب اخیر غیر مستقیم باشد و اگر مراد از توالی اعم است  
 از موصول و مفصول باید که دایره بوسلیک و مثل آن چون عشاق و نوا متنافر  
 بود و بطلان این ظاهر است ، مگر تقید بدان کنیم که در ذی الاربع واقع



است چنانکه جمیع الحیات مقید بدین است، اگر چه در کلام قوم تصریح بدین تدقیق نیست.

## فصل

در تألیف ملایم بعد از حفظ اسباب موجب از برای تنافر منقسم میشود بعد ذی الاربع اول که از نغمه ۱ تا نغمه ح بود بهفت قسم ومنقسم میشود بعد ذی الخمس بنه قسم چنانکه شرط شود دراو عدم اجتماع ابعاد ثلثه لحنیه در ذی الاربع ثانی که دو طرف او دو نغمه ح یه بود و اینکه منتقل نشود بنغمه یح مگر از یه. پس نغمه ح ذات نسبتین باشد چه او را اگر با نغمه ۱ اعتبار کنیم بعد ذی الاربع است و اگر با نغمه یه اعتبار کنیم هم بعد ذی الاربع است و چون فضل ذی الخمس بر ذی الاربع بین بعد طینی است پس اگر به بعد ا ح که ذی الاربع اول است اضافه شود که از ح تا یا بود بعد ذی الخمس شود و همچنین اگر به بعد ذی الاربع ثانی که ح یه بود اضافه شود که از یه تا یح بود نیز ذی الخمس شود. و چنانکه این دو شرط دو بعد ذی الخمس مراعات نشود و اعتبار نکنیم در او مگر حفظ طرفین که ح یح است ممکن است انقسام او بسیزده قسم، اما تقسیم بعد ذی الاربع که سمات بطبقه اولی و ظاهر است که ابعاد کبری را با بعد صغری تقسیم می کنیم. پس اول ابعاد مفروضه دراو یا ط یا ج یا ب خواهد بود چنانکه اول ابعاد ط باشد لازم است اتمام او یابد و بعد ط یا ب یا ج ح. و چنانکه اول ابعاد ج باشد لازم است اضافه شود یا ج ط یا ط ج یا ج ح ب. و چنانکه اول ابعاد ب باشد لازم است اتمام بعد به دو بعد ط و بس. باعتبار آنکه اضافه ج ط یا ط ج موجب تنافر است. اما ط ج بجهت عدم رخاء بتمام قسمت، پس محتاج است باضافه بعد بقیه که بعد ب باشد و حاصل میشود اخلاف بتوفی سبب دویم و چهارم از اسباب تنافر و اما ج ط پس بجهت اخلاف بتوفی سبب دویم و سیم و چهارم بنابراین منقسم میشود بعد ذی الاربع بهفت قسم و صور اقسام آن با نغمات و القاب در این جدول نموده شده :

القاب	نغمات و ابعاد	ربع و وتر
	ح ز و ه د ج ب ا	
عشاق	ح د د ب ط ط	الاول
نوی	ح ط ه ب ط ا	الثاني
بوسلیك	ح ط ه ب ط ب	الثالث
راست	ح و د ج ج ط	الرابع
نوروز	ح ط ه ج ج ج	الخامس
حجازی	ح و ج ط ج	السادس
عراق		
اصفهان	ح و ه ج ب ج ج ج	السابع

و این هفت قسم هر قسمی چهار نغمه است که حاصل است از سه با بعد، مگر يك قسم که پنج نغمه است از این جهت مسمی شده به بعد ذی الاربع. اما تقسیم بعد ذی الخمس که متمم بعد ذی الكل و مسمی است بطبقه ثانیه پس او منقسم است بدوازده قسم بطریقیکه در جدول است با نغمات و القاب و صور اقسام.

القاب		نغمات وابعاد	
		بح يز يو به يد بح بب با ي ط ح	
عشاق	بح	به يد يا	ح
نوی	بح	به بب يا	ح
بوسلیک	بح	به بب ط	ح
پنجگاه زابل	بح	به بح يا	ح
عشیرا بشرط اضافہ ط ابراول	بح	به بب ی	ح
عزال	بح	به بح ی	ح
همایون بشرط حذف ط	بح	به يد بب ی	ح
پنجگاه زابل	بح	بز به بح يا	ح
روی عراق بشرط حذف ب	بح	بز به بح ی	ح
بزرگ	بح	بز يد يا ی	ح
زیر افکند بزرگ	بح	بو بح بب ی	ح
نیریز صغیر	بح	بو بح يا	ح

راست

عینی

هجازی

اصفهان

عراق

این است جمیع اقسام طبقتین و نغمه اح یه یح در جمیع اقسام نه گانه  
 موجود است و مسمی است این اقسام بنغمات ثابت و نغمه یه در بوائی مفقود  
 است و مسمی است این اقسام بنغمات متبدله و قسم عاشر متنافر می نماید که  
 جمع شده در او میان ابعاد ثلثه لحنیه و لکن نظر بآنکه بعد بالکل مرکب  
 است از دو بعد ذی الاربع و یک بعد ط چنانکه تقسیم شود اولاً بعد اح و بعد  
 یا یح بدون جمع ابعاد ثلثه لحنیه و بعد ط که متمم بالکل است واقع سازند  
 در وسط و قسمت کنند بدو بعد ح ب پس جمع میان ابعاد ثلثه لحنیه لازم  
 نیاید و چنانکه اضافه کنند هر یک از این جماعت را دایره خوانند بدان سبب  
 که اول نغمه ا است و آخر نغمه یح که قابل مقام ا است پس گویا از نغمه ا  
 ابتداء شده و باز باو منتهی شده و لازم نیست که ابتدا دایماً در دوائر از ا  
 باشد و انتها یح چه از هر نغمه از نغمات هفده گانه که ذی الکل بدان محیط  
 است ابتدا کنند با رعایت ترتیب و باز بهمان نقطه منتهی شود دایره خواهد  
 بود بی تفاوت نهایت این است که اهل این صناعت گویند که این دایره در  
 غیر طبقه واقع شده و در صورت اول که ابتدا از نغمه ا بود در انتها نغمه یح  
 گویند که دایره در طبقه خود واقع شده .

## ژان کوکتو

### و تأثیر او در موسیقی معاصر فرانسه

ژان کوکتو Jean Cocteau به سال ۱۸۹۱ در Maisons Laffitte (حومه پاریس) در خانواده‌ای متوسط ولی هنردوست متولد شد. کانون خانوادگی وی بزرگترین مشوق او در کارنوشتندگی بود. در سال ۱۹۰۹ یعنی موقعیکه کوکتو ۱۶ سال بیش از عمرش نمیگذشت «چراغ علاءالدین» را نوشت بعد به ترتیب در سال ۱۹۱۰ «حکمران سبکمر» و در ۱۹۱۲ «رقص سوفوکل» را برشته تحریر درآورد.

با وجود این موفقیت‌ها، کوکتوی جوان بزودی درک کرد که احتیاج مبرمی به افق نامحدودتر و آزادی بیشتری در افکار خود دارد. از اینجهت موفقیت‌های سریع گذشته خود را نادیده گرفت و دنبال چیزهای تازه رفت. برای رسیدن به هدف خویش خود را مجبور دید که به تمام فرمهای هنر «پیشرو» آشنائی پیدا کند.

وی هرچه بیشتر میجست کمتر به هدف نزدیک میشد، اما این جستجو بالاخره بی نتیجه نماند و او توانست بایکی از موسیقی‌دانان بزرگ Expressionist اوایل قرن اخیر یعنی Eric Satie آشنا شود و گشوده خویش را بیابد.



این آشنایی تحول بزرگی در زندگی ژان کوکتو پدید آورد. نویسنده جوان بطور عجیبی تحت تأثیر Satie و افکار مترقیانه او قرار گرفت. این تحول فکری ابتدای همان راهی بود که بعدها ژان کوکتو آنرا پیمود و ادامه همین راه بود که انتشار راهنمایی و ارشاد فکری نسل جوان فرانسه را باو بخشید.

هر چند ژان کوکتو امروز دیگر از موسیقی دانان تقریباً فاصله گرفته و بکار نویسندگی و تأثیر پرداخته است ولی هیچوقت نمیتوان نقش ویرا در «هدایت» فکری نسل جوان فرانسه و همچنین تأثیر افکار او را در موسیقی معاصر فرانسه نادیده گرفت. از اینجهت جا دارد تا آنجا که ممکن است بطور مختصر از این متفکر بزرگ فرانسوی بخصوص تأثیر افکار وی در موسیقی فرانسه صحبت بکنیم.

بعد از جنگ بین الملل اول تحولات بی سابقه ای در موسیقی فرانسه پدیدار گشت. نسل جوان فرانسوی کم کم درك کرده بود که موسیقی او راه و روش جدیدتری لازم دارد.

موسیقیدان فرانسوی سعی داشت که اثرات موسیقی واکنرها که بقیاس وسیعی در فرانسه ریشه دوانده بود از میان بردارد و هنری «نو» بنیاد کند. انقلاب هنری فرانسه فقط بر ضد واکنر صورت نگرفت بلکه موسیقی ملایم و نارسای Impressionism را هم شامل گردید.

طایفه دار این نهضت هنری ترقیخواهانه ژان کوکتو بود که میگفت «این تنها واکنر نیست که برای موسیقی فرانسه خطرناکست بلکه عوامل دیگری نیز از داخل موسیقی ما را در معرض يك خطر جدی قرار داده است، از جمله این خطرات راه و روشی است که افرادی مانند دبوسی و راول در فرانسه رواج داده اند. آنها همانطور که Satie عقیده داشت قدیمی و «از مد افتاده» شده اند». ژان کوکتو میگفت درست است که موسیقی Satie از نقطه نظر کیبوزیسیون و سایر اصول موسیقی در نظر منقدین چندان ارزشی ندارد ولی نباید فراموش کرد که حساب افکار ترقیخواهانه او را نباید با حساب کیبوزیسیون او مخلوط کرد. لازم نیست ما بگوییم Satie چه بود و چه کرد، همنقدر می دانیم که او متفکری بود روشن بین و مترقی و همین روشن بینی اوست که ما را مجبور میکند که از او پیروی کنیم.

افکار و نظریات کوکتو برای اولین بار در کتابی بنام *Le Cog et l'Arlequin* که در سال ۱۹۱۶ منتشر شد که مورد استقبال عجیب فرانسویان قرار گرفت. این کتاب حاوی افکار و عقاید جدیدی بود که کوکتو در باره هنر و بخصوص درباره موسیقی ابراز کرده بود.

در این کتاب وی تمام افکار و عقاید خود را درباره موسیقی نو و اصولا هنر Avantgardist بطور صریحی بیان کرده بود این کتاب که سروصدای زیادی در

فرانسه برای انداختن بقدری آموخته بود که هنوز هم مورد استفاده بسیاری از نویسندگان و محققین هنری قرار میگیرد.

تقریباً دو سال بعد از انتشار کتاب مزبور در سال ۱۹۱۸ و مقارن با خاتمه جنگ بود که عده‌ای از موسیقی دانها و آهنگسازان فرانسوی تصمیم گرفتند که راه و روش سابق را یکباره ترک کنند و بدنبال مکتبی بروند که کوکتو بنیان‌گذار آن بود. این عده از موسیقی دانان که نام آنها در تاریخ موسیقی بنام Les Six معروف گردید عبارت بودند از:

Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc و Louis Durey, Germaine Tailleferre.

وجه تسمیه Les Six برای اولین بار در سال ۱۹۱۹ توسط یک روزنامه نگار فرانسوی زبانه زد و عام گردید، جریان از این قرار بود که روزنامه نویس فوق‌الذکر که کارش نوشتن اخبار هنری بود مقاله‌ای نوشت تحت عنوان Satiet Les Six Français و این مقاله بعد از اجرای کنسرتی از آثار این شش آهنگساز نگاشته شد. با وجودیکه شش آهنگساز با این نامگذاری بطور جدی و علنی بپارزه برخاستند اما از نشر و رواج آن در میان مردم نتوانستند جلوگیری کنند و این نام برای همیشه بروی آنها باقی ماند. علت مخالفت آنها با اسم Les Six احتراز و اعراض از ایجاد این توهم بود که آنان با تقلید و دنباله‌روی کور کورانه از یکدیگر، از یک روش‌دسته جمعی پیروی میکنند.

طولی نکشید که شش آهنگساز با انتشار کتابی بنام Album des Six که شامل قطعاتی برای پیانو از خود شش نفر بود رسماً نامگذاری Les Six را صحت گذاشتند.

کنشش انکار این شش نفر فقط و فقط مرهون زحمات بی‌شائبه کوکتو بود، چه وی در کنفرانسهایی که درباره هنر جدید بخصوص موسیقی جدید فرانسه میداد به روش این عده اشاره میکرد.

علاوه بر این کوکتو تشکیلات بسیار منظمی برای اجرای کنسرت‌های از آثار این شش نفر بوجود آورده بود و برای شناساندن آنها از هیچ کمکی فروگذار نمیکرد. مجالس کنسرت و سخنرانی این گروه مرکز تجیع طرفداران هنر پیشرو (Avantgardist) شده بود و بسیاری از آنان در یک آتلیه نقاشی در محله «مون»

۱- روایات دیگری هستند که این عده را یعنی Les Six را با کمی تغییر نام برده‌اند یعنی

D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, E. Satie, G. Tailleferre  
G. Auric. ( Moser Lex. 7951. P. 7094 )

باوناس» پادیس گرد هم میآمدند. این عده درحقیقت هسته مرکزی افکارمترقیان و بنیان‌گذار هنر پیشرو و مترقی بشمار میرفتند.

بطور قطع اگر کوکتو نبود و هنرمندانی را که بعد از جنگ چهار هرج و مرج و سوء هاضمه فکری عجیبی شده بودند راهنمایی نمیکرد سرنوشت موسیقی فرانسه نامعلوم بود. همینقدر میتوان گفت کوکتو توانست موسیقی فرانسه را از زوال و نابودی نجات بدهد. برای نیل باین هدف، وی مجبور بود محدودیتی برای هنر فرانسه ایجاد کند و با قواعد وضوابطی آنها در یک چهار دیواری قرار دهد. این محدودیت یک تمبیر عبارت از مرکزیتی بود که برهبری کوکتو و باکک و همکاران Les Six برای ارشاد هنرمندان جوان فرانسوی بوجود آمد، و این ارشاد بحقیقت، انقلابی بود که برای نجات هنر فرانسه از آنارشیزم و هرج و مرج بعد از جنگ اروپا برپا شد. رستاخیز کوکتو و یارانش هنر و بخصوص موسیقی فرانسه را از سراشیزی زوال و انحطاط نجات داد.

گروه شش نفری (Les Six) تحت رهبری کوکتو کار پر مسئولیت هدایت افکار را باموفقیت وبدون وقفه ادامه میدادند. آنها تاحدود زیادی توانستند موسیقی فرانسه را ازواکنریم و امپرسیونیسم رهایی بخشیده و برای هنرمندان فرانسوی سرمشق باشند. تذکر این نکته در اینجا لازم است که خود کوکتو هم بطور اجتناب ناپذیری تحت تأثیر گروه شش نفری قرار گرفت و از افکار آنها در تدوین آثار خود استفاده شایانی برد.

راه و روشی که کوکتو در تدوین آثار خود پیش گرفت تا اندازه ای تحت تأثیر Satie و افکار وی بخصوص تئوری «سادگی در هنر» قرار داشت.

کوکتو به Satie و افکار آزادمنش او علاقه خاصی پیدا کرده بود، علاقه مفرط به Mystifikation یعنی (استفاده ازخوش باوری طرف برای القاء چیزهای مسخره باو) اتحاد عجیبی بین آنها بوجود آورده بود و آنها از اینکه عالی را دست انداخته و به تعجب واداشت بودند بسی خوشحال و شادمان بودند.

Satie عادت داشت که روی بعضی از آثار خود اسامی مسخره ای بگذارد. وی هدف دیگری جز دست انداختن افکار قدیمی و «مانتیمانتال» نداشت. کوکتو درباره این عناوین مسخره Satie میگوید که اینها فقط و فقط طعنه های تمسخر آمیزی علیه دبوسی و اسامی بی مزه و بی معنی او مثل Trasse des Audiences au Clair de lune, La Cathédrale engloutie یا Les Pas sur la neige و غیره میباشد.

این نوع انتقاد از دبوسی ممکن است در زمان حاضر تعجب آور نباشد ولی نباید از نظر دور داشت که انتقاد شجاعانه کوکتو از دبوسی زمانی صورت گرفت که



« ژان کوکئو » دويشت پيانو و گروه شش نفری اذچپ بر است :  
« داريويس ميلو » ، « ژورژ آربك » ، « آرتور اونگير » ، « ژودمن تاليفر » ، « فرانسيس  
بولن » و « اوبير دوری »

جوانان فرانسه و موسیقی آن کشور بطور در بست تحت تأثیر موسیقی دبوسی و همتا را پیش قرار داشتند .

گروه شش نفری و کوکتو ( تحت نفوذ غیر مستقیم استراوینسکی ) تصمیم داشته بهمان نحو با بتهایی مثل دبوسی و راول بمبارزه برخیزند که پیکاسو و Brague در رشته نقاشی علم میارزه را علیه امپرسیونیستها برافراشته بودند . این نکته هم ناگفته نماند که کوکتو از دوستان بسیار نزدیک و صمیمی دبوسی بود ( و هنوز هم بیاس دوستی و رفاقت قدیم برای شخص او احترام قائل است ) اما او برای نجات هنر فرانسه از ابتذال و انحطاط مجبور بود جانب دوستی را رها کند و بتهایی مثل دبوسی و راول را بشکند

در سال ۱۹۱۳ کوکتو برای اولین بار قطعه *Le Sacre du Printemps* استراوینسکی را شنید . این موسیقی جدید تأثیر بسیاری در کوکتو کرد بطوریکه رساله *Potomak* وی که بعد از شنیدن اثر فوق برشته تحریر درآمد بطور تردید ناپذیری مؤید این تأثیر است .

قطعه استراوینسکی «تازگی» را در موسیقی وارد کرده بود و پیشاهنگ هنر جدید آهنگسازی بشمار میرفت . کوکتو توانست با استعداد ذاتی خود آنرا بخوبی درک کرده و افکار خود را با آن مطابقت بدهد ولی ناگفته نماند که بعدها خود استراوینسکی و اثرش از بیش قلم کوکتو محفوظ نماندند . هدف اشارات کوکتو در رساله *Le Cog et L'Arlequin* به *Lyrisme sauvage* و *Mysticisme sauvage* انتقاداتی به استراوینسکی بود و هدین اشارات و کنایات او باعث ناراضائی خاطر آهنگساز بزرگ گردید . برای او خیلی مشکل بود که در او ان کار یعنی موزیکه سعی داشت راه جدیدی برای موسیقی نو هموار کند به تضاد عقیده بانویسنده ای مانند ژان کوکتو برخورد نماید . ولی چیزیکه بیشتر از همه کوکتورا ناراحت کرده بود لاتینه کردن موسیقی توسط استراوینسکی بود که در نظر کوکتو انتقاد آمیز جلوه می کرد . کوکتو به موسیقی استراوینسکی ایمان کاملی داشت ولی معتقد بود که هر چند موسیقی او قدمی بجلو بشمار می رود ولی لاتینه کردن موسیقی در عوض دو قدم عقب برگشتن محسوب میشود . انتقادات فوق مدتها ادامه داشت و کوکتو در نظریه خود هیچگونه گذشتی قائل نمیشد تا اینکه بالاخره استراوینسکی توانست با اجرای *Oedipus Rex* برای همیشه نظر موافق کوکتورا بسوی خود جلب کند .

بعد از جنگ بین الملل اول یعنی در اواخر سال ۱۹۱۸ بود که کوکتو موفق شد با همکاری یکی از پیانیست های بزرگ و دوست بسیار نزدیکش *Jean Wiener* در پاریس کلوپ شبانه ای بنام *Boeuf sur le toit* دایر کند . این کلوپ همانطور که انتظار میرفت کم کم بصورت وعده گاه و پاتوق جوانانی شد که از طرفداران جدی



بحول و تطور هنری بشمار میرفتند. در همین مکان بود که گروه بیشتری از جوانان با افکار نو آشنا میشدند و سپس بسهم خود در مقام نشر و اشاعه آن بر میآمدند. در سال ۱۹۱۹ سانی با کمک های شایان کوکتو توانست با اله معروف خود را بنام Parade به معرض اجرا درآورد.

یکسال بعد یعنی در ۱۹۲۰ با اله معروف Le Boeuf sur le toit اثر داربوس میلو با همکاری مجدانه کوکتو آماده اجرا گردید. دل اصلی این با اله را دلقك (Clairv) معروف سیرك Médrano بنام Fratellini به عهده داشت که بخوبی از عهده اجرای آن برآمد و مورد استقبال اهالی پاریس قرار گرفت. منظور اصلی این با اله در درجه اول تمسخر افکار امپرسیونیستی اوائل قرن اخیر بود یعنی همان طرز فکر مشترکی که باعث ایجاد دوستی بین کوکتو و سانی گردیده بود. ولی در این با اله کوکتو برای دست انداختن افکار قدیمی دست بدامن يك فيگور زنده یعنی «دلقك» شده بود. درست است که وی میخواست بدینوسیله یکی از فيگور های فراموش شده هنر تاتر یعنی همان دلقك را دوباره زنده کند، ولی او در این با اله با يك تیر دونشان زد و توانست عقاید باطنی خود را توأم با جرأت و ابتکار در قبال يك نمایشنامه اظهار نماید. این نکته را هم نباید فراموش کرد که وجود دلقك در هنر قبل از کوکتو هم مورد استفاده قرار میگرفت مثلاً پیکاسو در بسیاری از آثار نقاشی خود از فيگور دلقك یا فيگورهای «دلقك وار» برای اپرا و افکار درونی استفاده کرده و هنوز هم دلقك یکی از فيگورهای اصلی هنر معاصر میباشد.

در سال ۱۹۲۴ با اله Les Biches اثر F. Poulenc که قطعه ای جالب و مبتکرانه بود و با روح «تازمطلب» مردم پاریس وفق میداد، با همکاری ژان کوکتو به معرض اجرا درآمد.

در همان سال «ژرژ آپیک» موفق شد که با اله Les Fâcheux را با زهم با کمک های پرارزش کوکتو بروی صحنه بیاورد. با نفوذی که کوکتو در «آپیک» داشت سعی کرد با کمک وی تا آنجا تیکه مقدور است با افکار قدیمی و مطرود گذشته مبارزه کند.

همکاری کوکتو و گروه شش نفری سبب آشنائی تدریجی مردم پاریس و فرانسه با هنر جدیدی شد که تا آن زمان بکلی برای ایشان بیگانه بود. درست است افرادی مانند استراوینسکی قبلاً این راه را طی کرده و به هدیه های پیروزمندانه ای رسیده بودند ولی این پیروزی ها کافی بنظر نمی رسید. هنر جدید احتیاج به مبلغی مانند کوکتو داشت. اگر کوکتو نبود سر نوشت هنر جدید هم باین زودبها معلوم نمی گشت، چون او بود که قلم توانا و مغز متفکر خود را بطور درست در اختیار هنر جدید بخصوص موسیقی قرار داد و توانست آنرا زودتر از آنچه بتصور میآمد به جهان بشناساند. از جمله افکار وی «مدرنیزه» کردن اساطیر قدیم بود. از آثار ادبی وی که بکندریم در

اشعار Antigone و Oedipus Rex که در سال ۱۹۲۸ به ترتیب برای استرادی و بنسکی و اونگر نوشته شده است با کوشش آشکار کوکتو برای زنده کردن اساطیر روبرو می‌شویم.

با گذشت زمان و بخصوص بعد از مرگ «ساتی» گروه هنری شش نفری پراکنده شدند و باتوجه اینکه طی سالهای همکاری با کوکتو فراهم کرده بودند هر یک از گوشه‌ای فرارفتند. شاید برای این افراد یادآوری کارهای گذشته کمی بچه‌گانه یا بهتر بگوییم «شیطنت‌های دوره جوانی» تلقی گردد ولی هیچک از آنان تاکنون مجاهدات و راهنمایی‌ها و کمک‌های بی‌شائبه ژان کوکتورا در راه نجات هنر فرانسه و رهبری آن بسوی يك هدف مترقیانه انکار نمی‌کنند.

شعله‌ای که که کوکتو برافروخت روشنی بخش راه پرافتخاری در چشم‌انداز هنر بشری شد. او نه فقط راه را نشان داد بلکه برای اثبات صحت و استقامت راه خود نیز کوشش کرد.

کوکتو مجبور بود افکار و عقاید خود را خیلی بزرگتر از آنچه هست و بصورت کاریکاتورهائی برای جلب نظر مردم جلوه گر سازد. و همین طرز کار باعث گردید که چکیده افکار او امروز راهنمای هر هنرمند جوان فرانسوی باشد. او نمیخواست که موسیقی فقط مجموعه‌ای از ملودی‌های مختلف و بیان‌حالات آنها باشد و بر سر آن بود که ارزش هنری موسیقی را از میادهای مبتذل و منضبط بدور نگه‌دارد.

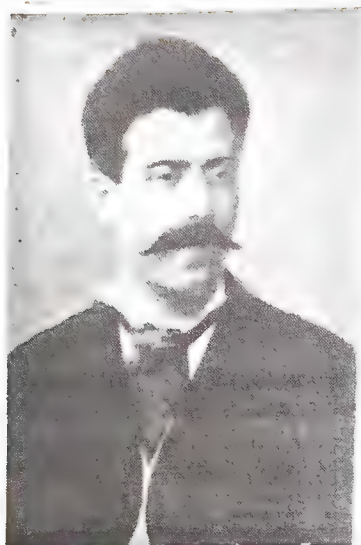
او بخوبی درک کرده بود که موسیقی از عناصر بزرگ رهبری يك جامعه می‌باشد و از اینکه این عنصر رهبری‌کننده موجودی مبتذل و گمراه‌کننده گردیده بود رنج می‌برد.

مدهاست که دیگر از کوکتو و موسیقی و گروه شش نفری سخنی در میان نیست اما ارزش افکار و تأثیر کوشش‌ها و مجاهدات او در عظمت و اعتلا، هنر موسیقی فرانسه فراموش شدنی نخواهد بود.

(مهرست تمام نوشته‌ها و اشعاریکه ژان کوکتو برای موسیقی سروده و همچنین فهرست تمام آثار موسیقی که آهنگسازان مختلف روی اشعار کوکتو ساخته‌اند موجود و در اختیار نگارنده این سطور است و میتواند مورد استفاده علاقمندان قرار گیرد)

## دکتر خاچی

برای تنظیم مقاله فوق از ترجمه آلمانی رساله ژان کوکتو نوشته Jourdan Morhang که در M.G.G. بچاپ رسیده استفاده شده است.



## گوستاو مالر، آثار و شخصیت هنری وی بهمناسبت صدمین سال تولد او

هنری که فقط و فقط بر اساس گستاخی و نازه‌جویی پدید آید، محکوم به فناست. هنری می‌تواند جاودان ماند که معنای عمیق و عواطف پرارزش انسانی را درخود داشته باشد. آنچه که آثار خدایان و بزرگان هنر را جاوید می‌سازد، غنای این آثار در قدرت خلاقه، در عمق احساس و از همه بیشتر در زیبایی هنری است که اصولاً فناپذیر است. پیرایه‌های باصطلاح «جالب» یک اثر هنری، با گذشت زمان بی‌اثر می‌شود، اما استخوان بندی زیبا و استوار آن برجای می‌ماند. بهمین دلیل عظمتی که آثار «گوستاو مالر» را جلوه می‌بخشد، تنها در تازگی‌ها و بدایع کم‌نظر و جنبه میالغ‌جویی و ماجراجویی آن آثار نیست، بلکه در اینست که این بدایع فنی بازیانی، با روح، با عوامل عمیق و پرمعنی جوش خورده است و واحد موسیقی او را

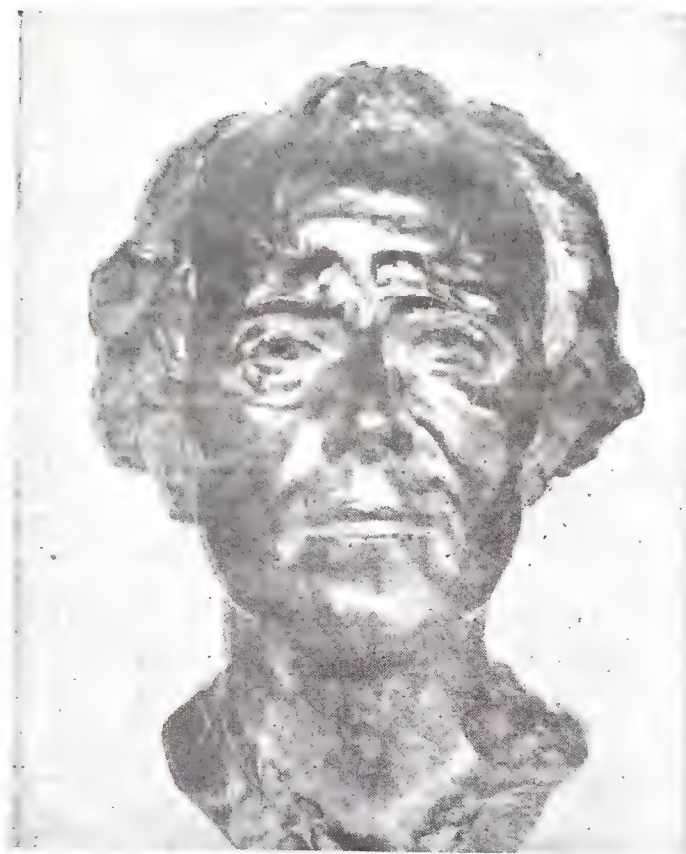
پدیدآورده است . قدرت آفرینش هنری، احساس عمیق بشری و فهم و درایت فوق العاده اش در موسیقی به آثار او زندگی جاویدان بخشیده است و این زندگی نه تنها با مرگ وی پایان نیافته بلکه تا دنیا و نیاست جاویدان خواهد ماند .

## برونو والتر Bruno Walter

بعد از دوره خفقانی که در زندگی هنری اروپا، به علت جنگ دوم جهانی پدیدار شد، دوباره نام گوستاو مالر، به همراه آثار او در محافل هنری و مردم هنرپرور و هنر دوست طنین افکند . کنسرت های مخصوص برای اجرا، آثار وی تشکیل یافت و هم امسال مراسم صدمین سال تولد او در اتریش و در تمام اروپا و آمریکا با تشریفات خاص، برپا گردید .

گوستاو مالر، روز هفتم ژوئیه ۱۸۶۰ در «کالیشت Kalicht» ( يك دهكده كوچك اتریشی ) در نزدیکی مرز چکسلواکی متولد شد . پدر وی «برنارد مالر» ، مرد نسبتاً فقیری بود که برای امر از معاش خانواده اش بسیار میکوشید و بهین سبب، از راه فروشندگی به تجارت راه برد و ثروتی فراوان بچنگ آورد . برخلاف زنش «ماریا مالر» که تنی رنجور و روحی ظریف و خسته داشت ، خود او دارای طبعی خشن بود ، ولی زن و فرزندانش را صمیمانه می پرستید . خانواده مالر، صاحب دوازده فرزند شده که «گوستاو» دومین آنها بود . اندك زمانی پس از تولد وی خانواده او به شهر کوچکی بنام «ایگلدو» در نزدیکی محل تولدش نقل مکان کرد . استعداد موسیقی گوستاو مالر از ایام کودکی درخشان بود . در سن پانزده سالگی پدرش او را به «وین» آورد و وی در کنسرواتوار این شهر تحت نظر استادانی چون «اپشتاین» و «کرن» و «فوک» به تحصیل پیانو، هارمونی و کمپوزیسیون پرداخت . ضمناً به تحصیل در دبیرستان نیز ادامه داد و پس از گرفتن دیپلم ، در دانشگاه وین به تحصیل فلسفه و تاریخ موسیقی مشغول شد . در این ایام گوستاو مالر با آنتون بروکنر آشنائی و نزدیکی پیدا کرد و این آشنائی چنان صمیمانه بود که «بروکنر» کار تکمیل يك ربرتوار از سنفنی سوم خود را که برای نواختن با پیانو ساخته شده بود، به این جوان مستعد سپرد .

از هیدرسان او در کنسرواتوار میتوان هوگو وولف Hugo Wolf و هانس روت H. Rott و از دوستان جوانی اش شاعر معروف «لیسنر» و در کتر فروبنه را نام برد که مکاتبه بعدی آنان با مالر زمینه بیوگرافیا و افکار است که در کتابهای مربوط به او منعکس شده است . از آثار وی در این ایام چیزی در دست نیست هیچقدر



میدانیم که چند «لید»، یک کوآرتت و یک کوئینت برای پیانو و سازهای زهی و مقداری نقشه و طرح برای ساختن یک اپرا درست او بوده که فعلاً نشانی از آنها نیست. اولین آثاری که از او باقی مانده، عبارت است از یک اثر سه قطعه‌ای افسانه‌ای

و مجموعه غزلهایی که با اسم «آواز شکایت‌ها» (Das Klagende Lied) مشهور است. پس از پایان کنسروانوار و اخذ دیپلم، مسئله بزرگ و مهم تأمین معاش برای گوستاو مالر پیش آمد. از آنجاییکه تیرامید او برای شرکت در مسابقه آهنگ سازان و ربودن جایزه‌ای که وی، قطعه آواز شکایت‌ها برای آن ساخته بود، به سنگ خورد، تصمیم گرفت که راه هنری خود را به رهبری ارکستر به پیوندد. چندسالی با رهبری ارکستر اپراهای کوچک و تعلیم خصوصی شاگردان روزگار گذرانید و در سال ۱۸۸۳ اولین قرارداد نسبتاً بزرگ خود را با اپرای «کاسل» در آلمان منعقد کرد. او در آنجا مجال کافی داشت تا هنر خاص خود را در اجرا، آثار بزرگان نشان دهد و

کم کم از اطراف زمزمه های مساعد و انتقادات مثبت را درباره کار خود برانگیخت  
سال ۱۸۸۵ به ابرای پراگ و از آنجا به لایپزیک رفت .

در لایپزیک بانوade آهنگساز فقید آلمانی «کارل مار یانوف ویر» K. M. V. Weber آشنا شد و از روی طرح های موجود، چند اثر ناتمام او را پایان داد  
روح عصبی و جسم ناتوان او با شرایط نامساعد لایپزیک سازگاری نداشت  
وسلامت او در خطر بود، به این جهت در سال ۱۸۸۸ قرارداد خود را با آن ابرام  
کرد و شهرت فوق العاده اش باعث شد که او را به ریاست ابرای سلطنتی بوداپست  
منسوب کنند .

نام و کار «گوستاومالر» در اندک زمانی، شهرت ابرای بوداپست را حبابی  
ساخت . یوهان براهمس که «دون ژوان» اثر موتسارت را به رهبری «مالر» در بوداپست  
شنیده بود گفت : «هر که میخواهد دون ژوان را آنطوریکه موتسارت خلق کرده  
است بشنود، باید به بوداپست برود .»

«مالر» سال ۱۸۹۱ قبل از سرآمدن قانونی قراردادش با ابرای بوداپست،  
بر اثر تغییرات سیاسی ناگزیر از ترك شغل خود گردید و بعنوان رهبر ارکستر به -  
هامبورگ دعوت شد تا زیر نظر و تحت ریاست پولینی Polini تا سال ۱۸۹۶ در آن  
شهر بماند . در آنجا وی هنرمندان و موسیقی دانان درجه يك و خواننده های درخشان  
در اختیار داشت که بعدها برخی از آنها را به ابرای سلطنتی وین فرا خواند .

«گوستاومالر» در طی اقامت خود در هامبورگ با «برونو والثر» (نویسنه  
مقدمه) که امروز، بزرگترین رهبر ارکستر جهان است آشنا شد و با وی طرح دوستی  
ناگسنتی و جاودانی ریخت . وی در آلمان مذهب خود را تغییر داد و کاتولیک شد .  
ضمناً پس از مرگ اولیا، خود که به سال ۱۸۸۹ اتفاق افتاد، سرپرستی و دخواهر  
برادر کوچکش را بعهده گرفت . بزرگترین خواهر او «ژوستین» که بعداً با «آرنولد  
روژه» رئیس ارکستر سلطنتی وین ازدواج کرد، خانه و زندگی او را اداره  
میکرد .

به سال ۱۸۹۲، افتخار ریاست ابرای سلطنتی وین به گوستاومالر داده شد  
و رؤیای دیرین او صورت تحقق گرفت، «مالر» به آرزویش رسیده بود و شاهه  
مقصود را در برداشت . با کار خستگی ناپذیری که وی و همکارانش را تا پای جان، خسته  
میکرد چنان برنامه هایی اجرا کرد که از آن پس، هرگز گوش و چشم اهل هنر از چنان  
لذات معنوی بهره مند نشده است . او ابرای وین را که تا آن وقت جنبه يك تفریحگاه  
اشرافی داشت به يك نمایشگاه هنری بزرگ مبدل ساخت .

شیوه اجرای او در آثار گلوک، موتسارت، بتهوون و واگنر، بخصوص ابرای  
«تريستان و ایزولد» Tristan und Isolde در همه تماشاگرانی که در آن ایام  
سعادت دیدن و شنیدن آن آثار را داشته اند، تأثیری جاودان گذاشته است .

گروه نخبه‌ای از خوانندگان، نوازندگان و هنرمندان و طراحان با علاقه و صداقت کامل در خدمت او بودند. جدال او با «سرهم بندیهای هنری» آشتی - ناپذیر بود و بهین دلیل کم‌کم حسودانی پیدا شدند که از ترقی او رنج می‌بردند و در راهش سنگ می‌انداختند. اینگونه کارشکنی‌ها طبع حساس او را خسته کرد و سرانجام ناگزیرش ساخت که به سال ۱۹۰۷ صحنه مقدس پیروزباهش را ترک گوید.

در مورد آفرینش کارهای هنری باید گفت که وی فقط دو ماه در سال برای استراحت و گذر وقت آزاد داشت زیرا در بقیه ایام سال به‌ویژه مهلت انجام چنین کارهایی داده نمی‌شد. وی اکثر تابستان‌ها را تا زمان حیات پدر و مادرش در «اینگلدو» و بعداً در کنار دریاى آترزه (Attersee) در نزدیکی زالتسبورگ می‌گذراند. در همین جا بود که سفنی دوم و سوم خود را به‌وجود آورد، بعداً دارای ملکی در کنسار Wörthersee شد و این مکان برای او، زنش آلبا و دو دخترش استراحتگاه دائمی بود. در این‌جا در طول سالهای ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۶ وی سفنی‌های پنج تاهشت خود را پرداخت.

سال ۱۹۰۷ سال دشواری برای گوستاو مالر بود. تقدیر وی را بی‌بازی گرفت، دختر پنج‌ساله‌اش که اولاد ارشد او بود درگذشت و پزشکان در خود او بیماری قلبی سراغ کردند و از گردشهای طولانی و پیاده‌روی در طبیعت که فوق‌العاده مورد علاقه او بود، بازش داشتند. همچنین کناره‌گیری از اپرای سلطنتی دلبخواه او نبود؛ وی آخرین بار در اکتبر ۱۹۰۷ ارکستری را در آن اپرا رهبری کرد. پس از استعفاى وی، اپرای نیویورک «متروپولیتن» قرارداد پرسودی را برای رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک به او پیشنهاد کرد. «مالر» پذیرفت، زیرا میل داشت که برای بهبود وضع مادی خود در روزگار سالخورده‌گی، باز هم فعالیت کند ولی بدبختانه فقط چند صبحی از عمر وی باقی بود و در همین چند صبح بود که با شهرت فراوانی که داشت به مقام رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک رسید.

در «تولبدوخ»، یعنی مکانی که وی تابستان‌هایش را می‌گذراند اثر بزرگ و جاویدان کورال خود را بنام «غزلی از زمین» «Das Lied von der Erde» به‌وجود آورد. همچنین طرح و نقشه سفنی دهم را ریخت و سفنی نهمش را پایان رسانید. «مالر» پس از اولین اجرا، سفنی هشتش که در مونیخ به رهبری خود او نواخته شد و با توفیقی بزرگ روبرو گشت، یکبار دیگر به امریکا سفر کرد. در آنجا وضع مزاجی‌اش دو بوخامت گذاشت و او را مجبور به استراحت و بعداً مراجعت به پاریس کرد، زیرا اطباء فرانسوی عقیده داشتند که می‌توانند با شیوه جدیدی او را بهبود بخشند. ولی همه زحمات ایشان بی‌فایده بود. گوستاو مالر را بنا به تقاضای خود او به وین آوردند و در همین شهر بود که روز هجدهم ماه مه ۱۹۱۱ چشم از جهان فرو بست.





« گوستاو مالر » در سال ۱۹۱۷

### شخصیت هنری و آثار

برای درک شخصیت هنری « مالر » باید زمان و اجتماع و اوضاع تاریخی خاصی را که وی متعلق به آن بود، در نظر گرفت. در زمانی که مالر میزیست، تاریخ بشر دستخوش دگرگونی شد و ناچار پدیده‌های روحی بشر مثل موسیقی و ادبیات ازین دگرگونی بی‌نهییب نماند، خاصه موسیقی که زبان گویای احساس‌عالی و لطیف انسانی است، خیلی زود تحت تأثیر عوامل خارجی قرار گرفت و آنها را در خود منعکس ساخت. تغییرات بدیهی و قطعی موسیقی که از آغاز قرن کنونی شروع شده

است مسلماً بر اثر مغایرانی که روح و جسم و معنویات انسانی را تهدید میکند ( و در این نیم قرن به منتها درجه خود رسیده است ) ارتباط مستقیمی دارد . در آثار گوستاو مالر بخوبی میتوان دریافت که وی از کلیه حواشی و تزئینات موزیک چشم پوشیده و تمام قوای خود را صرف وضوح معنا و مفهوم و ساختمان موزیکی Construction musicale کرده است و برای دست یافتن به این مقصود به زمان و دوره کلاسیک ( قبل از « واگنر » ) برگشته و توسل جسته است و این خود یکی از خصوصیات « مکتب موسیقی وین » است .

با اینحال نمیتوان منکر شد که «مالر» خواه ناخواه روش واکنر را در موسیقی دنبال و تکمیل کرده است . کسانی که در عصر واکنر عقیده داشتند که بسط و تکامل در ارکستراسیون بالاتر از حدود واکنر امکان ندارد و شیوه او را منتهای استادی میدانستند با شنیدن موسیقی مالر به اشتباه خود پی بردند و موسیقی را تا آن بنام عصر ما که پس از مالر بدنیای آمده اند ( مانند « آرنولد شوپنرگ » و « آلبان برگ » ) او را استاد و الهام بخش خود و مکمل مکتب جدید موسیقی میدانند . زبانی که استادان بزرگ گذشته ، افکار هنرمندان خود را به وسیله آن بیان میکردند برای گفتن تفکرات تازه «مالر» کافی و رسا نبود و اصولاً با آن مغایرت داشت . میبایستی زبان گویا و تازه تری پیدا آید که بر آن ترویتز باشد و عمیقتر در اعماق وجود بشر تأثیر کند . جالب است که حتی خود «مالر» هم گاهی تحت تأثیر تخیلات عمیق هنری خود قرار میگرفت و بهین دلیل از ابتدا میکوشید که در مقابل اینگونه تأثیرات ، وسیله دفاعی ، یک سپر و یک مرمه بیابد تا دردی را که میبایستی بدیگران انتقال دهد ، تسکین بخشد . بزرگترین خدمتی که او در مورد موسیقی مذهبی انجام داد این بود که آواز مقدس عید روح القدس را بنام Veni Creator Spiritus با ادراک فیلسوفانه ای درآمیخت و ، تا جاویدترین اثر ادبی آلمان یعنی صحنه آخر نمایش «فاوست» اثر گوته پیوند داد و هر دو را از نو زنده ساخت .

محور احساس و افکار «مالر» بسیار رنگین و وسیع است و به همین جهت دریافت موسیقی او برای کسانی که احساساتی معهود و محدود دارند در آغاز کار ، خالی از اشکال نیست . در آثار او انتقاد صریح و عینی با پاکی و سادگی کودکانه و نیز با ایمانی بی ترلز و توأم است و اعتماد بنفس ذاتی او و شادوش این احساسات متضاد در بیان روشن و زیبایی افکار باریش میکنند .

خصوصیات تغییرناپذیر هنری او در همان نخستین آثارش نیز ظاهر میشوند لحن مجلسی ، ریتم مارش و اختلاط مشخص «ماژور» و «مینور» ، در آثار او بارز و مشخص است ، علاوه بر این استفاده از تونالیته های اولیه و گامهای کلیسایی مانند Phrygisch نیز از مشخصات «مالر» است . بخصوص چون «مالر» مطالب و افکار تازه ای داشت که برای بیان آنها میبایستی از قالبهای تازه استفاده کند ، مجبور بود

که لهجه و لحن خود را ساده تر برگزیند ، و چون بسط و توضیح در موسیقی ، درجه عالی رسیده بود ، تم اصلی میبایستی کوتاه و ساده باشد تا فهم موسیقی او را دشوار نکند .

یکی دیگر از مشخصات «مار» تبحر او در ترکیب بندی و رنگ آمیزی آهنگها و غزلهای محلی «Volks lied» است که در هیچیک از نغمه برداران آتیشی و آلبانی معاصر دیده نمی شود . او در سرودن این نوع آهنگها فوق العاده مقتدر بود و آثار وی در این زمینه با وجود کمال فنی تأثیری همانند يك آهنگ ساده و بی آلاش محلی در او ندارد . وی از این عناصر زیبا در سنجی هایش نیز استفاده بسیار کرده است . بکار بردن ریتم مارش در موسیقی «مار» شاید دال بر روح قوی و طبع مسلط وی باشد . میدانید که مارش گویای نیرو ، قدرت عمل و استطاعت فوق بشری است چه در جهت مثبت و چه در جهت منفی ، و شاید این تمایل به ریتم منظم و قوی مارش از گستاخی فطری او که قدرت بیان داشتن و عرضه کردن افکار تازه را به او داده بود ، سرچشمه میگردد . شاید تا اندازه ای هم بتوانیم که این مطلب را به ماجراهای روزگار کودکی او نسبت دهیم زیرا منزلش در نزدیکی محل تمرین های نظامی سربازان امپراطوری قرار داشت و در آن ایام بکرات ، علاقمندان به آهنگهای زیبا و مؤثر نظامی گوش میداد .

رابطه عمیقی «مار» را به «شوبرت» میپیوندد ، نه تنها در مورد سنجی های او ، بلکه در زمینه لید سازی . در آثار «مار» هم مانند کارهای «شوبرت» خلوص احساسات و طبیعی بودن بیان موسیقی ، با قدرت و اطمینان مسجور کننده ای بهم می پیوندد اکثر لید های مار روی مجموعه اشعار «آرنیم» و «برنتانو» ساخته و بهر اهرای ارکستر نواخته شده است . از معروفترین آنها مجموعه « نای سحر آمیز کودک Des Knaben Wun der horn » است . تمایل گوستاو مار به این اشعار بسبب معنای بلند و بیان ساده آنها بود و باید گفت که کمتر شاعری از چنین موهبت بزرگی برخوردار شده است .

سیر تکامل هنری در «مار» نیز از « درون نگری » به « برون نگری » انجامیده است . «مار» این دوره را سرعت در نور دید . مسلماً هر فرد آدمی و بخصوص هنرمند در بند وقایع و حوادثی است که بر او میگردد . «مار» چنین وقایع را در سنجی اول و در مجموعه « غزل های سوار جوان » ( ۱۸۸۴-۸۸ ) نقل کرده است و اکثر این وقایع شامل يك ماجرای دردناک عشقی و مخاطرات آنست که در قالب آواز های محلی و بیانات ساده ریخته شده است . در سنجی اول ، «مار» غزل « امروز صبح .. هنگامی که از کشتزار میگذشتم » تم اساسی موومان اول را تشکیل میدهد و شرح حال يك جوان دهاتی بی رقم و خوشحال است که بسراغ کار خود میرود ، در حالیکه غزل چهارم این سنجی بنام « در خیابان ، نازونی سابه افکنده بود » دردناک و غم انگیز است ، و سرانجام ، در قسمت آخر این سنجی تصمیم و جرأت آدمی در مقابل



محل کار «گوستاو مالر» در کنار Attersee

نیروی کوبندهٔ تقدیر، سر بلند می‌کند و موفق به آرام کردن درد ها و گذراندن مخاطرات میشود.

درس‌نهایی دوم تا چهارم او ارتباط محکمی با «نای سحرآمیز کودک» محسوس است. در «مومنان» دوم و سوم سن‌های ۲، علاوه بر ارکسترسیون «بتهوون‌وار» صوت آدمی به زبان موسیقی کمک می‌کند. یک صدای «متسوسیرانو» آوای غم‌انگیز و مؤثر «پرتوهای نخستین Urlicht» را میخواند. در آواز آخرین بنام «قلب من تو هم قیام خواهی کرد» اطمینان به بقای منوی جهان، به منتهای قدرت خود می‌رسد.

نیروی خلاقهٔ سن‌فنی سوم، از طبیعت الهام گرفته است. هرچند «مالر» به هریک از مومنان‌های این سن‌فنی نامی جداگانه داده بود اما بعد مجبور شد که آنها را حذف کند زیرا این توضیحات بجای آسان کردن فهم موسیقی وی، به آن آسیب رسانید. موسیقی «مالر» را باید بدون تفسیر دریافت و تنها از لحاظ هنری بدان

نگاه کرد نه توأم با توضیحات ادبی ۱ چهارمین سنفنی او نیز با سومین، بستگی دارد، زیرا علاوه بر این که تم های مختلف، این دو سنفنی را بهم مربوط می کنند، نسبت آواز آخرین آن بنام « ما از موهبات آسمانی لذت می بریم » دراصل جزئی از مومنان سوم سنفی ۳ بوده و « آنچه کودکی برای من تعریف می کند » نام داشته است. این چهار سنفنی که پرلود اول آثار « مالر » را تشکیل می دهند از نظر کلی فوق العاده بهم شبیه هستند و اندک وجه مشترکی با آثار موتسارت دارند.

با وجود این که « سنفنی پنجم » فقط دو سال پس از پایان سنفنی ۴ ساخته شد، است در آن تغییرات محسوس و مؤثری دیده می شود. مالر در این اثر، و همچنین در دو سنفنی بعدی خود از پیوستن لفت و شعر به موسیقی چشم پوشی میکند و اثری کامل تر و بسطی تر بانی که به عوامل و عناصر موسیقی می آفریند. اما همانطور که بشهود بزرگ گفته است: « موسیقی الهام بزرگی است که برتر از هر عقل و فلسفه ای قرار دارد. بیان موسیقی « مالر » در این آثار با فلسفه ای عالی و بزرگ توأم است. تغییر روش کار او نه تنها در زمینه Instrumentation است، بلکه افکار وی نیز، بطور وضوح در این آثار تشریح شده است. « مالر » به برجسته کردن و جلوه دادن مطالب و افکار اصلی هر مومنان توجه بیشتری نموده است. بعد از این سنفنی « مالر » از فن کنتربوئن که در سنفنی چهارم به اختصار از آن استفاده کرده بود، بیشتر بهره می جوید و در سنفنی نهم آن را بعد از اعلای تکامل می رساند. یکی از مشخصات هر هنرمند بزرگ درک پیش رس او در مسائلی است که معمولاً بر یکی دو نسل بعد معلوم می گردد. « مالر » در سنفنی چهارم خود بنام « سنفنی تراژیک » که در سال ۱۹۰۴ بوجود آمد از مصائبی سخن می گوید که ده سال بعد یعنی در ۱۹۱۴ بصورت بلای جنگ بر سر آرمین آمد. تسلط عجیب او به فورم های موسیقی پیش از همه در فینال این سنفنی پنجم می خورد که با وجود طول غیر عادی خود ( ۸۲۲ تاکت که اجرا آن نیم ساعت طول می کشد ) حتی يك نکته كوچك خالی از علق و معنا ندارد و کمتر نظیر این اثر در تاریخ موسیقی دیده شده است.

همانطوری که سنفنی سوم گویای ارتباط عمیق او با طبیعت است، سنفنی هفتم نیز این بستگی را تأیید می کند. مومنان اول به فورم يك سنات است، با مقدمه آرامی Einleitung شروع میشود و ذهن را برای تم اصلی آماده میکند و بعد به الگو منتهی میشود. در مومنانهای دوم و سوم واپسین تأثیر مکتب « رمانتیک » محسوس است و لطف و ظرافتی سحرآمیز و شاعرانه اتساف موسیقی را بر می کند. در روندو فینال، مجدداً آنچه که « مالر » در مورد مکافات بشر پیش بینی کرده بود و تا با امروز هم همه را در آتش نگه داشته است، احساس میشود. میتوان گفت که در مین آثار او Instrumentation این اثر از همه کار دیده تر و مثبت تر است.

در سنفونی هشتم، دوباره « مالر » شعر متوسل میشود و بنظر خود او این



سفنی بزرگترین اثری است که خلق کرده و حقیقتاً هم نمیتوان تأثیر معجز آسا و گیرنده آن را بشرطی که اجراء آن صحیح و دقیق باشد منکر شد. «مالر» در اینجا قدرت فنی موزیکال خود را بخدمت آرومانهای بشری گذاشته است. در موومان اول بطوری که ذکر شد، آواز مذهبی *Veni Creator spiritus* را آورده است و موومان دوم شامل آخرین سن از «فاوست» اثر کوتاه است. ضربات شدید تقدیر پس از اتمام این سفنی به مالر وارد آمد؛ مرگ طفلش، کناره گیری از اپرای سلطنتی وین و کسالت خود او. از نظر سبک، این دواثر که در دوره های کوتاهی بین سالهای ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ خلق شدند از کلیه آثار دیگر وی متفاوتند. نخستین قطعه از این دواثر

«غزلی از زمین *Das Lied von der Erde*» است که امروز از مشهورترین آثار اوست. در اینجا هم کلام و شعر راه یافتن به دنیای موسیقی را آسان تر می کند. ایندوهمه اشعار، از مجموعه های کهن چینی انتخاب شده و در آنها وداع از زمین بالحنی مؤثر بیان گردیده است. در بعضی قطعات این اثر، موسیقی ظرافت و نرمی یک قطعه موسیقی مجلسی را پیدا می کند.

در سفنی نهم، در بجه های احساسی تازه بر ما کشوده میشود. بشر دیگر آن موجود بیچاره که دست بسته در قید و بند تقدیر است، نیست، او مافوق همه عادات قرار گرفته و فقط شاهد گذران آنهاست. این اندیشه جدید و غیر عادی او مستلزم قالبی تازه و عجیب بود. دو موومان خارجی (اول و آخر) که «تمبوی» آنها فوق العاده آرام است تضاد عجیبی نسبت به دو موومان متحرک و پر جنبش وسط (دوم و سوم) دارند، قدرت فلسفی این اثر آنقدر زیاد است که شنونده را بدنبال خود در کشمکش ها می برد و با آرامش ها، صفا می بخشد.

«گوستاو مالر» در حین کار روی سفنی دهمش، دنیا را بدرود گفت، تنها موومان موجود این سفنی، فوق العاده بسیط و در حکم یک اثر هنری کامل است که در «تمبوی» آداجیو نوشته شده. این موومان و موومان اول سفنی نهم از زیباترین آثار نثاری است که اصولاً در زمینه موسیقی بوجود آمده است و شنیدن آن تأثیر عمیقی در هر شنونده ایجاد می کند و آن تأثر از آنروست که چنین اثر فنانا پذیری ناتمام مانده است.

**اقتباس و نوشته: ژاله قوهری**

## چگونه نغمه‌پردازان جوان، در « اردوهای موسیقی » پرورش می‌یابند ؟

نام «موسیقی» که زمانی بانام «زمستان» آمیخته بود ، اکنون در ماههای گرم تابستان نیز توجه دوستداران وعلاقه‌مندان را بسوی خود جلب میکند .

اکنون ، در امریکا تابستان را باید فصل موسیقی خواند . فستیوال های مختلف از اپرا گرفته تا جاز وسفونی وموسیقی مجلسی در مناطق روستایی وییلاقی بادرسان آسمانخراشها برای دوستداران این هنر ترتیب می‌یابد .

اما کوششهایی که در زمینه موسیقی بهنگام تابستان انجام میگردد ، جنبه دیگری نیز دارد که خالی ازا اهمیت نیست و آن اردوهای موسیقی است . نظریه ایجاد چنین اردوهایی تازه گی ندارد ، چه در ۳۰ سال قبل برای اولین بار این کلاسهای تابستانی ایجاد شده و تاکنون برای موسیقی دانان جوان امریکایی همواره وسیله مفیدی برای آموزش این هنر بشمار رفته است .

بدیهی است که اردوهای موسیقی تنها وسیله برای تدریس این هنر در فصل تابستان نیست . اغلب دانشگاهها و مدارس موسیقی برنامه های مخصوص تابستانی دارند . مثلا دانشگاه مریلند برای دانشجویان سیکل دوم برنامه مخصوصی ترتیب



داره است که همه ایشان میتوانند در آن شرکت جویند. دانشگاه پرینستون نیز برای نغمه پردازان جوان که در این هنر تبحری پیدا کرده اند يك برنامه تابستانی مخصوص تنظیم کرده است. از ۳۰ تن موسیقی دان که اغلب آنها آهنگساز میباشند دعوت شده است تا درباره مباحث اساسی موسیقی و مشکلات موجود در این زمینه سخن رانی کنند، در میان این گروه «راجر شلنر» و «الیوت کاتر» را میتوان نام برد. همچنین از «کارل بریگر» بلسوم داهل «موسیقی دان سوئدی نیز دعوت شده است که در این دانشگاه سخنرانی کند.

کلاسهای تابستانی موسیقی هر سال بیش از سال پیش مورد استقبال موسیقی دانان حرفه ای و آماتور واقع میگردد و عده زیادی تری به ۲۵ اردوی تابستانی موسیقی که در سراسر کشور پراکنده شده، روی میآورند.

دلیل آنهم واضح است زیرا طبقه موسیقیدانان جوان ناکارک در اکثرها و ابراهان تنها وسیله ای برای تمرین بدست میآورند بلکه بر اثر کار کردن با آهنگ سازان و موسیقیدانان بزرگ در محیط آزاد و خالی از هر گونه قید و بند بر معلومات خود، چندان که می توانند می افزایند. بمبارت دیگر هم تفریح میکنند و هم درس میخوانند.

بعضی از این اردوهای موسیقی بر اثر ترتیب دادن فستیوال های بزرگ شهرت بین المللی یافته اند. مرکز موسیقی برکشایر واقع در ماساچوست که مدت بیست سال است فعالیت های خود را ادامه میدهد و مدرسه موسیقی اسپن واقع در کلورادو از این قبیل مدارس بشمار میروند. در این مدارس تابستانی کلاسهای مختلف از ابتدائی گرفته تا عالی ترتیب یافته است.

در بعضی از این اردوها غیر از موسیقی سایر هنرها نیز تدریس میشود. یکی از این مراکز، مرکز هنری آپل وایلند واقع در کالیفرنیا است که اکنون دهین سالگرد تأسیس خود را جشن میگیرد.

در این مرکز علاوه بر برنامه های تابستانی موسیقی، برنامه هایی برای تدریس هنرهای رقص و تئاتر و نمایشنامه نویسی و عکاسی نیز ترتیب داده اند و برای حصول اطمینان از سلامت جسمانی دانشجویان، وسایل مخصوص بازی و ورزش را هم در دسترس ایشان نهاده اند.

ولی اغلب این اردوها به تدریس رشته های مختلف موسیقی از قبیل ساز شناسی، آهنگ سازی، هارمونی و تئوری اختصاص دارد و دانشجویان این رشته ها را کودکان ده ساله تا جوانان بیست ساله تشکیل میدهند. یکی از کهن ترین و بزرگترین این قبیل اردوها، اردوی ملی موسیقی در نزدیکی اینتر لاکن در میشیگان است که در سال ۱۹۲۸ بهمت يك معلم موسیقی فداکار بنام ژوزف ماری تأسیس یافته و هرساله برنامه های آن وسعت بیشتری پیدا کرده است چنانکه امروز ۱۲۰۰ نفر دختر و پسر با استعداد در این مدرسه بتحصیل رشته موسیقی اشتغال دارند.

تعدادی از این اردوها برنامه‌های درسی خود را فقط یکی از رشته‌های موسیقی  
 اختصاص داده‌اند. اردوی تابستانی هارپ کلنی واقع در «مین» و مدرسه موسیقی  
 «مارلبورو» که فقط موسیقی مجلسی را تدریس میکند و مدرسه موسیقی لئونکس و آلن  
 در ماساچوست که برنامه‌های آن به تدریس جاز اختصاص دارد، از این قبیلند.  
 ناچار سال قبل مدرسه‌ای بنام مدرسه جاز در آمریکا وجود نداشت ولی هر  
 سال چندین کنفرانس درباره جاز و موسیقی عامیانه در لئونکس ترتیب داده میشد و  
 در ضمن این کنفرانسها، موسیقی‌دانانی که طرفدار شیوه کلاسیک بودند و هنرمندانی  
 که موسیقی مدرن جاز را دوست می‌داشتند، مدت چندین هفته با یکدیگر به مباحثه  
 می‌پرداختند و بر اثر همین کنفرانسها احتیاج به تأسیس یک مدرسه جاز برای موسیقی-  
 دانان جوان احساس شد و در نتیجه، مدرسه مزبور افتتاح گردید.  
 شرطی که برای ورود به این مدرسه قید شده، داشتن استعداد در رشته موسیقی  
 جاز است و باین ترتیب برای گسترش و پیشرفت این موسیقی نشاط آور قدمهای  
 اساسی برداشته شده است.

## « اریش موریتز فون هورن بوستل »

در ۲۵ فوریه سال ۱۸۷۷ کودکی چشم بجهان گشود که سال ها بعد با نیوگ خود چشم مردم جهان را خیره ساخت. این کودک « اریش موریتز فون هورن بوستل » نام داشت. مادر وی ( هلن ماگنوس ) در شمار خوانندگان طراز اول بود و پدرش از قضاات درجه اول دادگستری محسوب می شد.

« هورن بوستل » اولین درس موسیقی را ابتدا از مادر هنرمند خود و سپس از دوست نزدیک خانواده اش « یوهان برامس » گرفت و چون استعداد ذاتی و شغوائی او خارق العاده بود وی را بدست « ماندی چوسکی » ۴ سپردند تا دروس هارمونی و آهنگسازی را با وی بیاموزد.

سالی چند پس از آن ، با آنکه « هورن بوستل » موسیقی دان خوبی شده بود و خانه پدری او يك كانون كوچك هنری بشمار میرفت ؛ عازم هایدلبرگ شد و در رشته شیمی مشغول تحصیل گردید و در همانجا بود که دکترای خود را در رشته شیمی گرفت.

---

۱ - Erich Mauritz von Hornbostel

۲ - E. Mandyczewsky

بس از خاتمه تحصیلات به برلین رفت و نزد «موزیکولوگ» مشهور «کارل شتومپف»<sup>۱</sup> به فراگرفتن «موزیکولوژی» مشغول شد. دیری نپایید که روابط استاد و شاگرد صمیمانه شد و «هورن بوستل» که توانسته بود نبوغ خود را یکبار دیگر نشان دهد، بعنوان همکار و معاون استاد خود شروع بکار کرد. بزودی فعالیت‌های جدی و خستگی‌ناپذیر «هورن بوستل» شروع شد این فعالیت‌ها عبارت بود از تحقیق در رشته‌های روانشناسی آزمایشی<sup>۲</sup> و «موزیکولوژی»<sup>۳</sup> تطبیقی<sup>۴</sup>.

«موزیکولوژی» تطبیقی در سال ۱۸۹۰ بصورت نوینی در امریکا جلوه‌گر شد. «هورن بوستل» بر آن شد که این فرم جدید را اقتباس نموده و آنرا بصورت تازه‌تری که امروز بنام «انتو موزیکولوژی» معروف است، درآورد. چند سال بعد بالاخره استاد و همکار یعنی «شتومپف» و «هورن بوستل» موفق شدند برای اولین بار پلی بر روی موسیقی و «انتولوژی» زده و از آمیزش آندو علم «انتو-موزیکولوژی» را بوجود آورند که امروز از ارکان مهم فلسفه و موزیکولوژی محسوب می‌شود.

در همان زمان یکی از دوستان صمیمی این دو همکار که شغل اصلی وی پزشکی و بیماری‌های زنانه بود و «اتوا ابراهام»<sup>۵</sup> نام داشت، شروع بهکاری با آنان نمود «هورن بوستل» و همکارانش اولین تحقیقات جمعی خود را در انستیتوی روانشناسی دانشگاه برلین آغاز نمودند. سه ماه بعد متفقاً باین نتیجه رسیدند که برای بسط تحقیقات و ادامه کار چاره‌ای جز متوسل شدن به ماشین آلات ضبط صدا ندارند؛ از اینرو بلافاصله دست به تهیه اولین دستگاه «فونوگراف»<sup>۶</sup> زدند؛ علاوه بر آن شروع بجمع‌آوری آهنگهای مختلفی از اطراف و اکناف جهان نمودند. بزودی کار ضبط و جمع‌آوری آهنگها بالا گرفت و دیری نپایید که دستگاه کاملی ساخته شد که بنام «فونوگرام آرشپو» معروف است.

گرچه کار مداوم و تحقیقات دامنه‌دار «هورن بوستل» و همکارانش درخفا و بدون سروصدا انجام می‌شد، ماولی نکشید که مطالعات آنان و بخصوص «هورن بوستل» مورد توجه دانشمندان و استادان دانشگاه برلین واقع شد و بنا به پیشنهاد

Carl Stumpf - ۱

Experimentelle Psychologie - ۲

Vergleichende Musikwissenschaft - ۳

Otto Abraham - ۴

۵ - اولین دستگاه «فونوگراف» که مورد استفاده «هورن بوستل» و همکارانش قرار گرفت بوسیله ادیسون ساخته شده بود. این دستگاه بامقدار زیادی لوله‌های ضبط صوت خوشبختانه در جنگ اخیر آسیب ندید و اینک در انستیتوی موزیکولوژی دانشگاه شهر کلن وجود دارد.

آنان در سال ۱۹۱۷ « هورن بوستل » باستانی دانشگاه برلین انتخاب گردید

« هورن بوستل » ترجیح می داد که به تحقیقات خود ادامه دهد، بهمین جهت بتدریس در دانشگاه علاقه زیادی نشان نداد؛ با وجود این توانست رشته « موزیکولوژی » تطبیقی را برای اولین بار بعنوان یک رشته خاص جزو دروس دانشگاه بگنجانند و شاگردانی در رشته « موزیکولوژی » تطبیقی تربیت کند .

بزودی فارغ التحصیلان این دانشکده در ممالک مختلف اروپا و امریکا متفرق شدند و بتدریس موزیکولوژی در دانشگاههای مهم جهان پرداختند . در واقع پیشرفت کار « موزیکولوژی » بخصوص « موزیکولوژی » تطبیقی که بعدها بصورت « انتموموزیکولوژی » درآمد، در درجه اول مرهون گردانندگان دانشگاه برلین بود، زیرا آنان ارزش این علم نوظهور را بفهمی می دانستند و وسایل کار را بی دریغ در اختیار « هورن بوستل » و همکارانش گذاشتند .

در اواسط جنگ بین المللی اول فعالیت های انستیتوی موزیکولوژی نوین برلین تقریباً را کدماند ؛ چه در این زمان « هورن بوستل » بخدمت سربازی فراخوانده شد . وی ابتدا افسر توپخانه بود ولی طولی نکشید که اسیر دشمن شد . مدتی بعد آزاد گردید و به آلمان بازگشت . این بار او را به نیروی دریایی منتقل کردند و ناپایان جنگ در یک زیر دریایی مشغول خدمت بود .

در گیر و دار جنگ نیز « هورن بوستل » از فعالیت های علمی خود دست نکشید و چه بسا که درجه های جنگ نیز دستگاه فونوگراف خود را از خود دور نمی کرد و آنرا همه جا به همراه خود می برد . او در طول مدت سربازی موفق به ضبط آثار موسیقی پرارزشی گردید؛ حتی در روزهایی که اسیر بود آهنگهای محلی اقوام مختلفی را که در همان بازداشتگاه بسر می بردند ، ضبط می کرد و کلکسیون جالبی بسرای آرشو خود تهیه نمود .

بعدها جمیع آوری این آهنگها که جزو فعالیت های دوران جنگ او محسوب می شد سروصدای زیادی در اروپا پراهم انداخت . تجزیه و تحلیل هایی که « هورن بوستل » روی این آهنگها بعمل آورده بود بقدری جالب و آموزنده است که هنوز هم مورد استفاده محققین موسیقی قرار می گیرد .

« هورن بوستل » در رشته علوم طبیعی نیز موفقیت زیادی کسب کرد . تحقیقات او در این رشته عبارتند از: مطالعاتی درباره حس سامه انسان از نظر فیزیکی و روانشناسی و نیز پژوهش هایی راجع به حس شامه موجودات از نظر فیزیولوژی و روانشناسی .

مطالعات وی در قسمت های غیر موزیکولوژی صرفاً اتلاف وقت یا کسب شهرت نبود ؛ بلکه هدف او پیشرفت کار موزیکولوژی بود .

از جمله مطالعات دیگری که « هورن بوستل » برای پیشرفت کار خود بدان دست زد تحقیقاتی درباره زبان و خط اقوام مختلف بود . وی می خواست از این راه

بهرتر و بیشتر به افکار ملل بی برد نادر سایه آن، موسیقی آنها را که زائیده همان افکار است، نیکوتر بشناسد.

«هورن بوستل» نتیجه تحقیقات خود را مرتب بروی کاغذ می آورد و عهده داشت که حتی صحبت های خصوصی و خودمانی را هم باید برشته تحریر درآورد تا در صورت لزوم روزی بکار آید. نامه های خصوصی «هورن بوستل» که تقریباً همه آنها جمع آوری شده است بسیار طولانی و رساله مانند است و در آنها او بغوی نشان داده است که يك نامه خصوصی نیز می تواند آموزنده باشد.

\*\*\*

از سال ۱۹۲۰ بعد بمناسبت وضع آشفته اقتصادی، انستیتوی موزیکولوژی «هورن بوستل» دچار محدودیت گردید. دولت وقت آلمان برای جلوگیری از بحران شدید اقتصادی بسیاری از تحقیقات علمی را تعطیل کرد و دادستان وزارت فرهنگ آلمان طی نامه ای يك مالی خود را به انستیتوی مزبور قطع نمود.

مضمون حکم دادستان از این قرار بود: «چون اموال انستیتوی موزیکولوژی برلین شخصی و متعلق به «کارل شتومپف» و «هورن بوستل» است و این مؤسسه ملی می باشد، از این جهت دولت نمی تواند بیش از این به مؤسسه مزبور يك مالی نماید».

دو همکار برای جلوگیری از تعطیل انستیتو دست بغداد کاری عجیبی زدند و تمام مؤسسه را به دولت واگذار کردند.

از آن تاریخ «شتومپف» بملت کهولت از کار کناره گرفت و جای خود را به «هورن بوستل» داد. ولی نامبرده هم نتوانست آنطور که باید و شاید بفعالیت خود ادامه دهد زیرا بعنوان يك کارمند ساده با استخدام سازمانی درآمد که خود خالق آن بود.

\*\*\*

در سال ۱۹۳۳ یعنی زمان روی کار آمدن حزب ناسیونال سوسیالیست برهبری هیتلر، عرصه بر «هورن بوستل» تنگ تر شد. مدتی بود که وی بجهت مرض قلبی که داشت در سوئیس بسر می برد، دولت آلمان نازی هم به بهانه اینکه مادر وی یهودی است تنها مستمري او را قطع کرد و حتی از بازگشت او به وطنش جلوگیری کرد. «هورن بوستل» مدتی در سوئیس اقامت گزید و چون دانشگاه نیویورک ویرا جهت تدریس دعوت نمود عازم آن دیار شد ولی بزودی باروفا بازگشت، زیرا هوای نیویورک با مزاج او سازگار نبود. پس از بازگشت از امریکا به انگلستان رفت و تا پایان عمر در آنجا بسر برد و در ۲۸ نوامبر ۱۹۳۵ در همانجا درگذشت.

\*\*\*

«هورن بوستل» از بزرگترین پیشروان موزیکولوژی «سپستانیک» جهان

بشمار می‌رود. او با کارهای تحقیقی خود موفق شده که مطالعات «کارل شتومپف» را به مرحله اجرا درآورد، ضمناً با آزمایشتی که در رشته فیزیکولوژی صوت بعمل آورد، موفق به انجام خدماتی فراموش‌نشده‌ی گردید. نتایج کارهای پرارزش «بوستل» در درجه اول شناسائی علم جدیدی بود که امروز در شمار علوم مهم جهان است. علاوه بر آن در نتیجه زحمات او بود که شناسائی موسیقی که تا آن زمان منحصر به تاریخ موسیقی بود، بسط یافت و جای خود را به موزیکولوژی داد.

یکی از مسائلی که همیشه مورد نظر «هورن بوستل» بود و تقریباً پایه و اساس تفکرات او را تشکیل می‌داد، تئوری کوئیننت بادی بود. او عقیده داشت که این تئوری پایه و اساس گام‌های موسیقی جهان می‌باشد. «بوستل» در کتاب «گام‌های موسیقی» خود توانست با این تئوری گام‌های مختلف موسیقی ملل جهان را پیدا نماید و در رشته آنها تحقیقاتی بعمل آورد. گرچه مطالعات او در این زمینه ناتمام ماند باز باید تصدیق کرد که هنوز کسی نتوانسته است تحقیقات بیشتری در این رشته بعمل آورد.

### دکتر خاچی

---

۱ - برای تدوین این مقاله از منابع زیادی استفاده شده است. از آن جمله است مقالات «کارل شتومپف» و پروفسور «هوسمان» استاد موزیکولوژی دانشگاه هامبورگ و اطلاعات شفاهی پروفسور «ماربوس شایدر».



## « ارکستر فیلارمونیک وین »

ارکستر فیلارمونیک وین نمودار هنر و نشانه هنرپروری این کانون آهنگ و فرهنگ است و در این مورد بردیگر شهرهای دنیا برتری دارد. این برتری تنها زائیده امتیازات و خصوصیات توصیف پذیر و حساب شده هنری نیست، بلکه شامل پیشینه و تاریخچه‌ای است که این ارکستر بزرگ در پشت سر دارد.

وقتی که نوازندگان ارکستر فیلارمونیک وین قطعه‌ای را اجرا می‌کنند آگاه یا ناخودآگاه یادی اصیل و پرافتخار از زمان تأسیس این ارکستر تا کنون (که در حدود صد و بیست سال از آن می‌گذرد) در خاطره‌ها زنده می‌کنند و آنرا همراه موسیقی دل‌انگیز خویش به‌شنونده ارمغان می‌دهند. گذشته از آن، ارکستر فیلارمونیک وین، به‌اپرای بزرگ و مشهور این شهر که هر دیف اپرای متروپولیتن نیویورک و «سکالا» ی میلان است، بستگی دارد. ارکستر فیلارمونیک وین ابتدا از ارکستر اپرای وین بوجود آمد؛ هنوز هم حرفه افراد ارکستر مزبور عضویت اپرا و در نتیجه کارمندی دولت است و حقوق و مخارج آنها از طرف دولت اتریش تأمین می‌شود.



ارکستر فیلارمونیک وین در سالن مجلل « موزیک فراین »

شهرت ابرای وین تاج افتخاری برای ارکستر فیلارمونیک شهر  
مزبور است؛ ارکستر فیلارمونیک وین نیز برای اپرا « بوئن » مهمی  
محسوب میگردد؛ زیرا آواز هنرپیشگان را که تحت تأثیر کسالت یا نادرستی

آنی احتمال انحراف دارد، بانوای سحر آمیز خود رنگ آمیزی می کنند  
 پاک تر و روشن تر جلوه می دهد. گرچه نوازندگان «سولو»ی ارکستر  
 فیلارمونیک وین سهم عمده ای در شهرت این ارکستر دارند، باز نباید یاد  
 برد که سطح توانائی هنری همه نوازندگان ارکستر مزبور آنقدر بالاست  
 که بیم کترین خطا و اشتباهی در اجرای يك قطعه موسیقی نمی رود. با این  
 همه نمی توان ارکستر فیلارمونیک وین را به يك جعبه موسیقی خودکار تشبیه  
 کرد که همیشه آهنگی مطبوع و صوتی دلنشین دارد؛ زیرا طرز اجرا و از  
 آب در آوردن قطعه مورد نظر مسلماً بهر هم ارکستر بستگی زیادی دارد؛  
 اوست که می تواند

Am Sonntag den 27. November 1842  
Nittags um halb 1 Uhr präcis  
in der hies. Synagoge

# Philharmonische CONCERT

folgenden Inhalt zu geben die Ihre haben

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ।

- 1) *Symphonie* in *c*-moll, von **W. A. Mozart**.  
2) *Arie* „*Er schüre Feuer*“, nach der *Canzone*, nach *Leopold Dörmann*, nach  
*F. Schütz*, gesungen von *Fritz J. Staudig*.  
3) *Arie*, *Ich will nicht sein*, und *Der Dämon*: *Ich will sein*, von **H. W.**  
**Mozart**, gesungen von *Fräulein Hasselt-Barth*.  
3) *mit Begleitung*.  
4) *Quartett* „*Ich liebe, ich bin*“, von **H. W. Mozart**, gesungen  
von *Fräulein Jenny Lutzer*, von *Fräulein*, und *Fräulein* *Fräulein*  
*Fräulein*, vorgesungen von *Fräulein Theodor Kulak*.  
5) *Die große* 3) *Symphonie* (in *c*-moll), von **L. v. Beethoven**.

Diebstahl von Geld und Wertgegenständen

[illegible]

برنامه اولین کنسرت تارپنچی ارکستر فیلارمونیک و



« زنان خوشحال و پندسور »  
 است که هنوز هم همه ساله مراسمی  
 بیاد بود شخصیت فراموش نشدنی  
 وی دروین انجام می شود . « اتو  
 نیکلای » بنیان ارکستر فیلار -  
 مونیک وین را در دوره دوم فعالیت  
 هنری خویش بعنوان رهبر برای  
 وین گذارد . در آن روزگار ،  
 هیچان و شور و احساس زندگی  
 که بعد از جنگ های ناپلئون در  
 اروپا ایجاد شده بود ، احساس  
 بدیع و نو ظهور هنری هم در دل  
 ها افکنده بود و مردم طالب پدیده  
 های نوینی در عالم هنر بودند .  
 متأسفانه این پدیده از قدر و منزلت  
 موسیقی کاست و مثلاً تا پانزده سال  
 پس از مرگ بتهوون ارکستر  
 قابل وجود نداشت که قادر به -  
 اجرای صحیح آثار بتهوون و یا  
 موسیقی دانان مکتب « کلاسیک »  
 باشد . شاید بتوان این واژدگی  
 هنری را اینگونه تغییر کرد که

مردم در اثر فشار روحی دوره « اتو نیکلای » بنیان گذار ارکستر فیلارمونیک وین  
 طولانی جنگ طالب نشاط و خوشی آنی بودند و از مطالب جدی هنری و  
 علمی دوری می کردند .

در روز ۲۸ مارس سال ۱۸۴۲ کنسرت بزرگی در تالار باشکوه کاخ  
 سلطنتی وین و با شرکت نوازندگان ارکستر سلطنتی انجام شد که با آنکه  
 از نظر اجرا مزیتی بر سایر ارکستر ها نداشت ، معیناً بزرگترین واقعه

ناریخی آن سال بشمار میرفت. این کنسرت اولین برنامه ارکستر فیلارمونیک  
وین رهبری «اتو نیکلای» بود. وی چند سال بعد وین را ترک گفت و بارفن او  
فعالیت های ارکستر فیلارمونیک وین دچار وقفه شد و اهمیت خود را از دست  
داد زیرا رهبر دلسوز و توانائی نداشت.

از سال ۱۸۵۰ مجدداً ارکستر فیلارمونیک وین شهرت خود را بازیافت  
و رهبران چندی با تمرین های پیاپی و فعالیت های خستگی ناپذیر پایه های آن را  
استوار کردند. از آن پس ابتدا سالی ۴ کنسرت و بعداً سالی ۸ کنسرت  
مرتب بوسیله ارکستر مزبور اجرامی شد و با استقبال و تشویق صدها شنونده

و علاقمند

روبرو می

گردید.

صد سال

پیش از این

(سال ۱۸۶۰)

اولین کنسرت

«آبونمان»

ارکستر

فیلارمونیک

وین انجام

شد. از آن

زمان بعد

این روش

همچنان حفظ

شده است.

این ترتیب

تا کنون

تغییری

در ارکستر مزبور

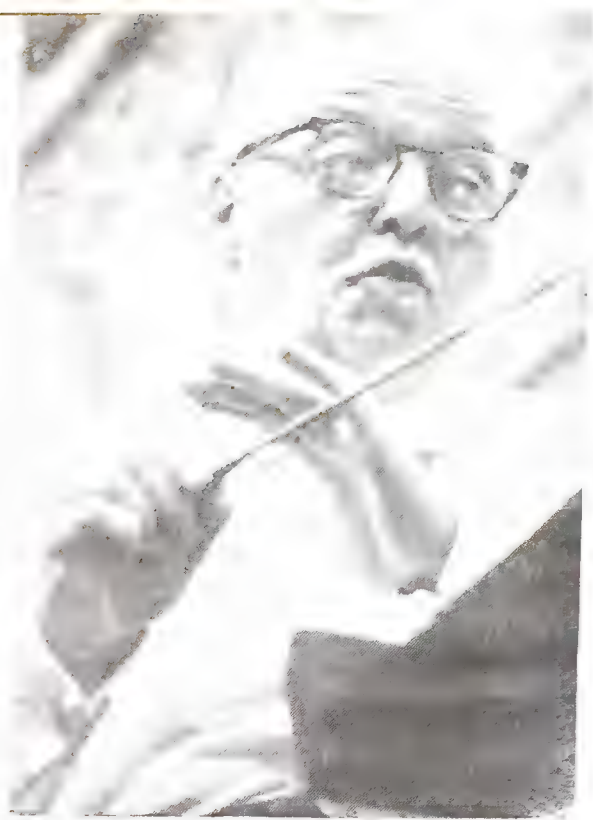
در ابتدای

هر فصل به



«پاول هیندهیت»

از رهبران مشهور ارکستر فیلارمونیک وین



« ژوزف گریس » استاد آکادمی موسیقی و رهبر فیلارمونیک وین

خواستاران آن یکجا فروخته می شود و در آن ، برنامه کلیه کنسرت های ارکستر مزبور و رهبران آنها ذکر میگردد .  
 همچنان که اداره کنندگان و اجرا کنندگان برنامه های ارکستر فیلارمونیک وین با اصطلاح بهم جوش خورده و واحد هنری غیر قابل وصفی بوجود آورده اند ، همانطور هم شنوندگان علاقمندی که در ابتدای هرفصل برای بدست آوردن بلیط های آبنمان ارکستر مزبور سر و دست می شکند ، واحد هنردوست خلل ناپذیری شده اند که پیشرفت های ارکستر فیلارمونیک تاحد زیادی مدیون آنان است .



همزمان روی صحنه و شنوندگان توی سالن با هم بیوستگی دائم دارند و روابط هنری و شخصی ارکستر با شنوندگانش سبب ایجاد محیطی است که آنرا فقط می توان حس کرد و کسی قادر بتوصیف آن نیست. صدای های سالن کنسرت های ارکستر فیلارمونیک وین بخود نسلها دیده اند و نه تنها اسماً و نسلاً وارث یکدیگر بوده اند، بلکه روح هنر پرور خود را از پدر و

اجداد خود بارث برده اند. هنگامی که بیش از هزار شنونده شیفته موسیقی به يك قطعه از آثار براهمس یا برو- کتر و یا بتهوون توجه دارند و به «هانس ریشتر»<sup>۱</sup>، «هربرت فون کارایان»<sup>۲</sup>، «برونو والتر»<sup>۳</sup> یا رهبر بزرگ دیگری که ارکستر فیلارمونیک وین را رهبری می- کند، مینگرند، خود را با همه



از رهبران ارکستر فیلارمونیک وین « برونو والتر »

اجزاء سالن، باشند و نه تنها نوازنده ها، بارهبر ارکستر و حتی بادر و دیواد

- ۱ - H. Richter  
۲ - H. V. karajan  
۳ - Bruno Walter



و مجسمه های زیبایی سالن منسوب می یابند و این بدون تردید دست یافتن به حد اعلاّی روح بشری است که فقط با کمک احساساتی عالی و درک موسیقی و سایر هنرها می توان بدان رسید .

باید دانست که خطوط محافظه کارانه ای که ارکستر فیلارمونیک وین را در مدت ۱۲۰ سال فعالیت هنری ، دوره کرده اند مانع از آن نیست که این ارکستر ، خود را با اجرای آثار « مدرن » مشغول کند . مثلاً « پاول هیندمیت »<sup>۱</sup> در چند فستیوال موسیقی وین آثار خود را عرضه نموده و با استقبال کم نظیری روبرو شده است . با این حال می توان ارکستر فیلارمونیک وین را مشعلدار و مبلغ گنجینه تاریخ موسیقی کلاسیک دانست .

ترجمه ژاله گوهری

## « روبرتا پیترز » و داستان پیروزی او

« روبرتا پیترز » خواننده سوپرانو اولین بار در اپرای متروپولیتن بروی صحنه ظاهر گشت و روزنامه‌های نیویورک در باره وی مقالات متعددی نوشتند و ناقدان هنری وی را مورد تحسین و ستایش قرار دادند. ولی این هنوز آغاز کار او بشمار میرفت. بدیهی است که « روبرتا » پس از تحمل سالها تحصیل و کار مداوم آمادگی پیدا کرده بود تا از اولین فرصت برای کسب شهرت و محبوبیت استفاده کند و در این کار پیروزی نصیبش شد.

در سال ۱۹۵۰ « روبرتا » با اپرای متروپولیتن قراردادی منعقد ساخت و بنا بود که در ژانویه ۱۹۵۱ در نقش ملکه شب در اپرای « فی سحر آمیز » اثر موزار شرکت کند ولی این برنامه در ماه نوامبر بهم خورد و قرار شد بجای آن اپرای « دون ژوان » بروی صحنه بیاید. درست شش ساعت قبل از شروع نمایش « نادین کونز » که بنا بود در نقش « زرلینا » آواز بخواند به کارگردان اطلاع داد که بیمار است و نمیتواند در نقش خود ظاهر شود. کارگردان که مأیوس و مضطرب شده بود ناگزیر از « روبرتا پیترز » خواننده ۲۰ ساله تازه کار که هرگز بروی صحنه ظاهر نشده بود تقاضا کرد که نقش او را ایفاء کند. وی در این نقش ظاهر شد و نظر اعجاب و تحسین هزاران نفر را بسوی خود متوجه ساخت بطوریکه بزرگترین ناقد هنری نیویورک « فریتز ریشر » روز بعد اظهار داشت :



« روبرتا پیترز » در نقش گیلدا در اپرای ریگولتو اثر وردی

« وی براستی دختر با استعدادی است ! آمادگی او برای اجرای این نقش که بطور غیرمتربقه بوی واگنار گردید باید برای سایر خوانندگان جوان آمریکایی سرمشق باشد »

روبرتا ود سنین کودکی تمایل زیادی بموسیقی نداشت ولسی در سن سیزده

سالگی بخوانندگی توجه بسیار نشان داد و والدین او از «ژان پییرس» خواننده تنور ابرای متروپولیتن تقاضا کردند که استعداد او را در این هنر آزمایش کند. «ژان پییرس» او را در این کار با استعداد تشخیص داد و از «ویلیام هرمن» معلم آواز که شهرت فراوان دارد خواهش کرد که روبرتا را بعنوان شاگرد خود بپذیرد. اولین پیروزی روبرتا این بود که توانست از راهنمایی‌ها و تعلیم سودمند معلم با ارزشی چون «ویلیام هرمن» استفاده کند. پدر او کفش فروش و مادرش کلار دوز بود و هیچکدام ثروت چندانی نداشتند اما برای تحصیل و تربیت فرزند خود فداکاری و از خود گذشتگی بسیار کردند.

«ژان پییرس» این خواننده جوان را فراموش نکرد. در سال ۱۹۴۹ از ایپرساریو «هوروک» تقاضا کرد که در استودیو «ویلیام هرمن» حضور یابد و آواز روبرتا را بشنود و همین امر سبب شد که «هوروک» قراردادی با وی منعقد کند و باین ترتیب روبرتا اولین باری موفق را به پیماید.

یکی از وظایف اصلی و اساسی هر کارگردان شایسته‌ای اینست که در پیروزی خواننده جوان و با استعداد خود بکوشد و هوروک یکی از کارگردانان بسیار خوب بشمار میرود. این امر سبب شد که روبرتا در اندک مدتی شهرت و محبوبیت زیادی در بین مردم کسب کند.

در ابر «سوبرانو کولوراتور» جذاب‌ترین صداها بشمار میرود و از زمان موزار و روسینی آهنگسازان ابر را بهترین آهنگ‌های خود را برای این دست از خوانندگان تهیه کرده‌اند.

بر طبق آداب و سنن ایرانی همیشه نقش‌های غم انگیز مانند نقش «کیل» در ابرای «دیکولنو» اثر وردی و نقش اول ابرای «لوچیا دی لامرود» اثر دینیزی یا نقش اول ابرای «لاکه» اثر دلپیس و غیره به خوانندگان «سوبرانو کولوراتور» واگذار میشود. نقشهای سبکتری که برای این قبیل خوانندگان در نظر گرفته میشود از قبیل نقش «زولینا» در ابرای «دون ژوان» اثر موزار و نقش «سوفی» در ابرای «روزن کالوالیه» اثر اشتراوس است. خواننده این نقش‌ها باید هم زیبا و هم خوش صدا باشد و «روبرت» این هردو حسن را دارا بود.

پس از اجرای یکی دو نقش در ابرای متروپولیتن احتیاج این ابر را به روبرتا روز افزون گشت و در اغلب موارد هنگامیکه ستاره اول یک نمایش ابرای در آخرین دقیقه به کارگردان اطلاع میداد که قادر به ایفاء نقش خود نیست، روبرتا جای او را می‌گرفت و بیشتر این نقش‌ها را که در مدت چندین ساعت تمرین میکرد با پیروزی تمام اجرا می‌نمود.

۱ - «ایپرساریو» یکی میگویند که هنرمندان تازه کار را به مؤسسات هنری معرفی کند و موجبات شهرت و پیروزی آنها را فراهم آورد؛

در سال ۱۹۵۵ دو برتا با « برترام فیلدز » صاحب یکی از هتل‌های نیویورک ازدواج کرد و اولین پسرش در سال ۱۹۵۷ بدنيا آمد. در سال ۱۹۵۹ دومین پسر او دیده بجهان كشود.

مادر جوان در هنگام بارداری نیز دست از فعالیت نكشید و نقش « ژنیته » در اپرای « Ariadne auf Naxos » اثر اشتراوس را مورد مطالعه قرار داد. در مصاحبه‌ای که خبرنگار مجله موسیقی ۱ بارو برتا بعمل آورد از او خواهش کرد که پیامی برای هنرمندان جوان امریکا بفرستد. دو برتا گفت از طرف من به هنرمندان جوانی که طالب و شائق شهرت و پیروزی هستند بگوئید بهوش اینکه در جستجوی فرصت مناسب باشند خود را برای استفاده از فرصت مهیا و آماده کنند و چون هیچکس نمیداند که چه موقع بغت باو روی می‌آورد و چه نوع کاری از او خواهند خواست بهتر است بهوش تبخیر در يك كار خاص كوشش كنند تا در كلیه فنون يك هنر مهارت پیدا نمایند. دو برتا گفت در زندگی خود من آماده بودن مهمتر از استفاده جستن از فرصت بوده است چه اگر من آمادگی نداشتم هیچوجه نمیتوانستم از فرصتهایی که در دسترس من قرار گرفت استفاده کنم. باید نظر گرفتن نوع صدا و تعلیماتی که دو برتا در گذشته فرا گرفته به یقین میتوان امید داشت که آینده بسیار درخشانتری در انتظار او باشد.

## « رونا جا کسن »

« رونا جاکسن » ( Roona Jackson ) که اینک یکی از معروفترین بالریناهای انگلستان میباشد ، اصلاً اهل « نیوزیلاند » است و اولین قدمهای باله را در کشور خود آموخته است .

« رونا » بعلت استعداد فوق العاده ای که داشت توانست در سال ۱۹۴۱ بورس را که از طرف مدرسه باله سلطنتی انگلستان برای تحصیل در این مدرسه تعیین شده بود بدست آورد . او اولین بالرینا از نیوزیلاند بود که چنین موفقیت بزرگی را کسب کرد ، ولسی چون آن سال مصادف با سالهای جنگ بود ، « رونا جاکسن » نتوانست با انگلستان برود تا اینکه در سال ۱۹۴۷ وقتی جنگ جای خود را با آرامش سپرد برای ادامه تحصیل هنر باله روانه انگلستان گردید و سالهای بعد توانست موفقیت های بیشتری کسب کند بطوریکه بکشورهای امریکا ، فرانسه ، ایتالیا ، آلمان ، سوئد ، بلژیک ، چکسلواکی ، لهستان ، هلند ، نروژ ، استرالیا و پرتغال مسافرت کرد و در هر یک از این کشورها با استقبال شدیدی که نشانه موفقیت او بود روبرو گردید .

بعد از هشت سال دوری از وطن وقتیکه « رونا » بکشور خود مراجعت نمود در اوج شهرت و موفقیت بود و باعث سر بلندی خود و ملتش گردید . « رونا » وقتی



که دختر کوچکی بود آرزو داشت که پرستار مهربانی گردد لبکن بجای پرستار يك بالرینای معروف شد اولین رلی که او اجرا نمود در باله Boutique Fantasque بود ، او تا کنون رلهای بسیار مهمی در باله های معروف اجرا نموده ولی از بین تمام رلهائی که تا بحال برعهده داشته بیش از همه به Odette - Odille از دریاچه قو علاقمند میباشد .

بعقیده « روناچاکسن » خیلی سخت است که درمیان رقاص های مرد یکی را بعنوان بهترین رقاص انتخاب نمود زیرا امروزه هر کدام از آنها مهارت خاصی در کاروهنر



خود دارند ولی این بالرینا احترام و علاقه بخصوصی بکار میشل سومس دارد .  
میشل سومس یکی از رقص‌های معروف انگلستان است و «رونا» معروف

ترین و مهم‌ترین رلهای خود را با او رقصیده است .  
رونا جاکسن در زندگی خصوصی خود خیلی آرام و مهربان است و بنقاشی

علاقه زیادی دارد و هر وقت فرصتی دست دهد مشغول نقاشی میگردد .  
او در تمام مسافرت‌های خود همیشه دوربین فیلمبرداری خود را همراه دارد و

از تمام مسافرت‌های خود فیلم تهیه میکند .

«رونا جاکسن» در چهارم فوریه دو سال قبل یعنی ۱۹۵۸ با فیلیپ چاتفیلد که او نیز  
رقص‌باله میباشد ازدواج نمود و اینک زندگی آرامی برای خود ترتیب داده است .

ترجمه اوفلیا

## تقریم آثار و وقایع مهم زندگی ستر اوینسکی

۱۸۸۴ - ۱۹۰۹ دوران جوانی در روسیه

تولد در « اورائین باوم » ( پترزبورگ )	۱۸۸۲٫۶٫۱۸
مرگ پدر ستر اوینسکی	۱۹۰۲
نخستین برخورد با « ربسکی کرساکف »	۱۹۰۳
سونات پیانو	۱۹۰۳٫۴
نخستین اجرا : ۱۹۰۷ در پترزبورگ ضمن یکی از کنسرتهاى « بالایف »	دیو و دختر چوپان اثر ۲ سویت برای آواز و پیانو با استفاده از اشعار پوشکین
ازدواج با « نادژدا سولیم »	۱۹۰۶
نخستین اجرا : ۱۹۰۷ در پترزبورگ ضمن یکی از کنسرتهاى « بالایف »	سنفونی درمی بول اثر شماره يك که به ربسکی کورساکف هدیه شده است

۱۹۰۷	دو ملودی اثر شماره ۶ برای مترو سوبرانو و پیانو با استفاده از اشعار «گورودتسکی»
۱۹۰۸	سکرتسو فانناستیک اثر شماره ۳ ( پرواز زنبور ) برای ارکستر
۱۹۰۸	باستورال (آواز بی گفتار برای سوبرانو و پیانو) - تنظیم برای سوبرانو و چهار ساز بادی چوبی (۱۹۲۳) تنظیم برای ویلن و چهار ساز بادی چوبی (۱۹۳۳)
۱۹۰۸	آتش بازی اثر شماره ۴ (فانتزی برای ارکستر)
۱۹۰۸	مارش عزا ( برای ارکستر - در مرکز ریفسکی کورساکف )
۱۹۰۸	چهار اتود برای پیانو اثر شماره ۷
۱۹۰۹ و ۱۹۱۰	پرنده آتشین ( باله با استفاده از بک افسانه روسی اثر فوکین ) اهداء به ریفسکی کورساکف پرنده آتشین ، سویت برای ارکستر (۱۹۱۱) پرنده آتشین ، سویت - برای ارکستر (۱۹۱۹) پرنده آتشین ، سویت سنفونیک (۱۹۴۵)
۱۹۱۰	دو شعر اثر ورلن اثر شماره ۹ ( برای باریتن و پیانو )
۱۹۱۰ و ۱۹۱۱	دو شعر از ک - بالمونت برای صدای زیر و پیانو

نخستین اجرا : ۱۹۰۹ در  
پترزبورگ ضمن یکی از  
کنسرت های «ژیلوتی»

نخستین اجرا : ۱۹۰۸ در  
پترزبورگ ضمن یکی از  
کنسرت های مخصوص موسیقی  
معاصر

نخستین اجرا : ۱۹۰۹ در  
پترزبورگ ضمن یکی از  
کنسرت های «ژیلوتی»

نخستین اجرا : ۱۹۰۸ در  
پترزبورگ ضمن یکی از  
کنسرت های «بالایف»

نخستین اجرا : ۲۵ ژوئن  
۱۹۱۰ در برای پادشاه

تنظیم برای صدای زیر وار کستر  
مجلسی (۱۹۴۷)

۱۹۱۱

پادشاه ستارگان ( کانتات برای  
آواز دسته‌جمعی مردهاوار کستر  
انترک - بالمونت ) اهداء به -  
کلود دبوسی

۱۹۱۱ ر ۱۹۱۳

تقدیس بهار ( پرده‌هایی از روسیه  
قبل از مسیحیت ) اثر ستر اوینسکی  
و «دوریش»  
نخستین اجرا : ۲۸ مه  
۱۹۱۳ در تئاتر شانزله لیزه  
پاریس

۱۹۱۲ ر ۱۹۱۳

سه شعر ژاپنی برای صدای زیر  
و پیانو

۱۹۱۳

سه آواز کوچک ( خاطراتی از  
دوران کودکی من ) برای آواز  
و پیانو  
تنظیم برای صدای سوپرانو و  
ارکستر کوچک ( ۱۹۴۷ )

۱۹۰۹ ر ۱۹۱۴

بلبل ( افسانه غنائی با استفاده  
از آندوسن ) اثر ستر اوینسکی و  
میتوسف

### ۱۹۱۴ - ۱۹۴۰ دوران تبعید در سوئیس

تابستان ۱۹۱۴

آخرین سفر به روسیه

زمستان ۱۹۱۴

ابتدای دوستی با «آسرمه» و  
«رامو»

۱۹۱۴

سفر به فلورانس و رم  
سفر به پاریس و اسپانیا

۱۹۱۴

آشنائی با پرو کوفیف در رم

سه قطعه برای کوارتت: آرشه ای ( تقدیم به ارست آنسر مه )	۱۹۱۴
بری باو تنکی ( چهار آواز هزل آمینز ) برای صدای متوسط و هشت ساز	۱۹۱۴
سه قطعه آسان ( برای پیانو چهار دستی )	۱۹۱۵
لای لای های گربه ( برای صدای آلتو و سه کلارینت ) اهداء به - « ناتالی کونچارووا » و « میشل لاریفوف »	۱۹۱۵ ر ۱۶
رو بابه ( داستانی برای خواندن و نواختن ) متن از « رامو » تقدیم به شاهزاده خانم ادموندو پولینیاک	۱۹۱۶ ر ۱۷
سفر به رم و ناپل، آشنائی با پیکاسو	مارس ۱۹۱۷
سه قصه برای کودکان ( برای آواز و پیانو ) قصه های اول و دوم برای فلوت، چنگ و گیتار تنظیم شده ( ۱۹۵۴ )	۱۹۱۷
پنج قطعه آسان ( برای بیانوی چهار دستی )	۱۹۱۷
آواز قایق رانان ولگا ( آواز عامیانه روسی که برای ارکستر بادی تنظیم شده )	۱۹۱۷
آواز بلبل ( منظومه سنفونیک )	۱۹۱۷
اتود برای پیانو لا	۱۹۱۷

نخستین اجرا : ۱۹۱۹ م  
در سالن « گاودو » پاریس

نخستین اجرا : آوریل  
۱۹۱۷ در تئاتر « کوساند  
نسی »

نخستین اجرا : ششم دسامبر  
۱۹۱۷ در ژندو توسط  
ارکستر دولاسویس رومن

نخستین اجرا : سیزدهم  
اکتبر ۱۹۲۱ در لندن

۱۹۵۴ ر ۱۹۱۷	نعلبکی ( چهار آواز روستایی روسی ) برای چهار صدای هسان بدون همراهی با همراهی چهار کور ( ۱۹۵۴ )
۱۹۱۸ ر ۳۲۵	مرک کلود د بوسی
۱۹۱۸	داستان سرباز ( برای قرائت ، رقصیدن و نواختن . متن اذرا مو ) تنظیم سویت برای کلارینت ، ویولن و پیانو ( ۱۹۱۸ )
۱۹۱۸	راگ تانیم برای یازده ساز
۱۹۱۸	چهار لید روسی ( برای آواز و پیانو ) شماره یک و چهار این آوازاها برای فلوت ، چنگ و گیتار تنظیم شد ( ۱۹۵۴ )
۱۹۰۹	موسیقی پیانو از نسوع راگ تقدیم به آرتور روبنشتاین
۱۹۱۹	سه قطعه برای کلارینت تقدیم به « ورنر داینهاردت »
۱۹۱۹	پولی چی نلا : باله با آواز با استناد از موسیقی پروگولزی . پولی چی نلا : سویت باله برای ارکستر کوچک ( ۱۹۲۴ )
	نخستین اجرا : مه ۱۹۲۵ در پاریس ( تئاتر شانزلیزه )
	نخستین اجرا : مه ۱۹۲۰ در پاریس ( تئاتر شانزلیزه )

### ۱۹۳۰-۱۹۳۹ دوران اقامت در فرانسه

۱۹۲۰	کنسرتینو ( برای کوارتت آرشه ای ) تنظیم برای دوازده ساز ( ۱۹۵۲ )
------	---

نخستین اجراء : دهم ژوئن ۱۹۲۱ در « کوبین هال » لندن	قطعات سنفونیک برای سازهای بادی « بیاد تلود دیوسی »	۱۹۲۰
	Pas de deux ( پسرانده آبی ) از باله « زیبای غنوده » چایکوفسکی . اثروماتاسیون جدید برای ارکستر کوچک از سنراوینسکی	۱۹۲۱
	بنج انگشت هشت قطعه بیمار آسان برای پیانو	۱۹۲۱
	سویت شماره ۲ برای ارکستر کوچک	۱۹۲۱
نخستین اجراء : ۱۹۲۲ در اپرای پاریس	ماورا ( اپرا ) تهیه متن با استفاده از پوشکین توسط کوخنو ( بیاد پوشکین ، گلینکا و چایکوفسکی	۱۹۲۲
	عروسی ( پرده هائی از رقص روسی با آواز و همراهی ) متن از رامو اهداء به دیباگیلو	۱۹۲۳
نخستین اجراء : هجدهم اکتبر ۱۹۲۳ در اپرای پاریس ضمن یکی از کنسرت های کوسه ویتسکی	اکت برای سازهای بادی	۱۹۲۳
نخستین اجراء : ۲۲ ماه مه ۱۹۲۴ در اپرای پاریس ضمن یکی از کنسرتهای کوسه ویتسکی	کنسرتو برای پیانو و ارکستر سازهای بادی . اهداء به نانالی کوسه ویتسکی	۱۹۲۴
	سونات برای پیانو	۱۹۲۴
	نخستین سفر به ایالات متحده امریکا	۱۹۲۵



۱۹۲۵	سرناز در «لا» برای پیانو	
۱۹۱۷۲۵	سویت شماره يك برای ارکستر کوچک	
۱۹۲۶	آهنگهای همکاری با ژان کوکتو	
۱۹۲۶	دعا برای کر مغلوط بدون همراهی	
۱۹۲۶۲۷	آودپ شاه (اوراتوریوی صحنه‌ای با استفاده از سوف-وکل توسط ستر اوینسکی و کوکتو)	
۱۹۲۷۲۸	آپولون موزانت (باله برای ارکستر سازهای آرشه‌ای)	
	نخستین اجرا: بیست و نهم آوریل ۱۹۲۸ در واشینگتن (فستیوال موسیقی معاصر)	
۱۹۲۸۵۰	بوسه پری (باله استعاده آمیز بیاد چایکو و موسیقی دیورتی منتو، سویت ارکستر برای باله فوق (۵۰ ر ۱۹۳۸))	
۱۹۲۹	مرگ دیباکیلو	
۱۹۲۹	کابریچو (برای پیانو و ارکستر)	
	نخستین اجرا: ششم دسامبر ۱۹۲۹ در سالن پله‌یل پاریس	
۱۹۲۹	چهار انود برای ارکستر	
	هفتم نوامبر ۱۹۳۰	
۱۹۳۰۴۸	سنگونی مزامیر (برای کر و ارکستر تقدیم به ارکستر سنفونیك بوستون)	
	نخستین اجرا: سیزدهم دسامبر ۱۹۳۰ در بروکلین کاخ هنرهای زیبا ۱۹ دسامبر ۱۹۳۰ در بوستون	
۱۹۳۱	کنسرتو در «ر» برای ویولن و ارکستر	
	نخستین اجرا: ۲۳ اکتبر ۱۹۳۱ در برلین	

دوئو کنسرتان ( برای ویولن و پیانو اهدا به ساموئل دوشکین )	۱۹۳۱ ر ۳۲
Credo ( برای کر مخلوط بدون همراهی )	۱۹۳۲
پرسه فون ( ملودرام اثر آندره ژید )	۱۹۳۳ ر ۳۴
نخستین اجراء : سیام آوریل ۱۹۳۴ در اپرای پاریس	
ستراوینسکی تابعیت فرانسه را می پذیرد .	۱۹۳۴
آوه ماریا ( برای کر مخلوط بدون همراهی )	۱۹۳۴
ورق بازی ( باله در سه دور برای ارکستر )	۱۹۳۵
نخستین اجراء : ۲۷ آوریل ۱۹۳۷ برای مترو پولیتن نیویورک	
صحنه هائی از باله ( برای دسته رقص بیلی روز ) تنظیم بصورت سنفونیک برای ارکستر ( ۱۹۴۴ )	۱۹۳۸
نخستین اجراء : یازدهم فوریه ۱۹۳۸ در « کانت گاردن » لندن	
کنسرتو درمی بول « دومبارتن اکس » برای ارکستر مجلسی	۱۹۳۸
نخستین اجراء : هشتم مه ۱۹۳۸ پاریس ضمن کنسرت های سرناو	
مرگ همسر ستراوینسکی در پاریس	۱۹۳۹

### ۱۹۳۹ مهاجرت به ایالات متحده امریکا

کنفرانسهای دردانشگاه هاروارد  
و کامبریج درباره « شعر در عرصه موسیقی »

۱۹۳۹ ر ۴۰

۱۹۴۰	ازدواج با « ورا سودبکینا »
۱۹۴۰	سنفونی در « دو »
۱۹۴۰	نخستین اجرا، هفتم نوامبر ۱۹۴۰ در شیکاگو
۱۹۴۰	تائگو ( برای پیانو ) تنظیم به صورت سنفونیک برای ارکستر ( ۱۹۵۳ )
۱۹۴۱ ر ۴۲	رقصهای کنسرتی ( برای ارکستر مجلسی )
۱۹۴۲	نخستین اجرا، هفتم فوریه ۱۹۴۲ در لوس آنجلس
۱۹۴۲	پولکای-سیرک ( ساخته شده برای فیل کوچک، برای ارکستر ساز - های زهی ) تنظیم به صورت سنفونیک برای ارکستر ( ۱۹۴۴ )
۱۹۴۲	نخستین اجرا، سیزدهم ژانویه ۱۹۴۴ در بوستون
۱۹۴۳	چهار امپرسیون نروژی برای ارکستر
۱۹۴۳	اد ( Ode ) ( بیاد نانالی کوسه ویتسکی )
۱۹۴۳	پرچم پر ستاره ( سرود ملی تنظیم شده برای ارکستر )
۱۹۴۴	نخستین اجرا، مارس ۱۹۴۶ در سان فرانسیسکو
۱۹۴۳ ر ۴۴	سکرتسو به اسلوب روسی ( برای ارکستر که جهت دسته پل وایتمان تصنیف شده )
۱۹۴۴	سونات برای دو پیانو
۱۹۴۴	بابل ( کانتات برای گوینده، کر مردانه و ارکستر )
۱۹۴۴	الژی ( برای ویولای تنها )، بیاد آلفونس اوتو، بیاد کز ارکوارت « پرو آرته »

۱۹۴۵	مستراوینسکی تابعیت امریکا را می پذیرد
۱۹۴۵	سنفونی در سه قسمت ( برای ارکستر اهداء به انجمن سنفونی فیلامونیک نیویورک )
۱۹۴۵	کنسرتو ابونی Ebony ( برای ارکستر. اهداء به وودی هرمان )
۱۹۴۶	کنسرتو در «ر» ( برای ارکستر سازهای زهی اهداء به ارکستر مجلسی شهر بال و رهبران پل زاخر )
۱۹۴۷	آغاز همکاری با و . ه . آودن Auden
۱۹۴۷	اورفه ( باله در سه تابلو )
۱۹۴۸	مس میسیا ( برای کر مخلوط و سازهای بادی )
۱۹۴۸	نخستین اجرا : ۱۲۷ کتبر در میلان
۱۹۴۹	The Rake's Progress ( داستان يك فرد بیچاره - اپرا با استفاده از متن و . ه . آودن و جستر کالمان )
۱۹۵۲	کانتاتا ( برای سوپرانو ، تنور و کر زنان و سازها. اهداء به - انجمن سنفونی لوس آنجلس )
۱۹۵۳	سپتت ( Septett ) برای کلارینت ، هورن، فاگت ، پیانو، ویولن، ویولا، ویولنسل

سه لید اژشکسپیر ( برای مئزوز سوپرانو، فلوت، کلارینت و ویولا )	۱۹۵۳
بیاد « دیلن تامس - Dylan Thomas » ( برای تنور، کوارتت آدرشه ای و چهار ترومبون )	۱۹۵۴
Canticum Sacrum ( برای تنور، باریتون، کر و ارکستر )	۱۹۵۵
نخستین اجرا: سیزدهم سپتامبر ۱۹۵۶ در وینز	
« از عرش برین فرود می آیم » ( وادباسیون کرال بروی سرود کریستماس باخ برای کر و ارکستر اهدا، به رو برت کرافت )	۱۹۵۶
نخستین اجرا: بیست و هفتم اکتبر ۱۹۵۶ در میلان	
پرلود تهنیت ( برای ارکستر - بمناسبت هشتادمین سال تولد پیر مونتو )	۱۹۵۶
آکن ( باله برای دوازده نفر رقاص )	۱۹۵۴ و ۵۷
نخستین اجرا: هفدهم ژوئن ۱۹۵۷ در لوس آنجلس	

ترجمه کیگاس جهاننداری

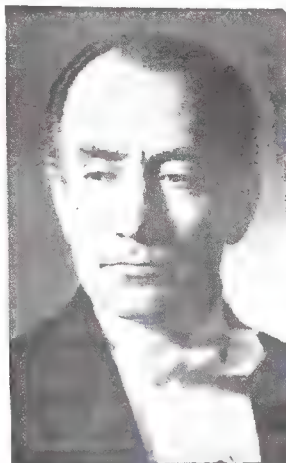
## باز گشت آقای حشمت سنجری

### از اروپا

مختلف اروپا را نیز با توفیق کامل رهبری نموده است که شرح برخی از آنان در شماره های گذشته مجله موسیقی آمده است.

مجله موسیقی یکبار دیگر پیروزی های آقای سنجری را تبریک می گوید و اطمینان دارد که نامبرده همچنانکه قبل از مسافرت با اروپا مرجع خدمات ذیقیت هنری بوده است از این پس نیز در کار خویش توفیقی روزافزون باید و از این راه به موسیقی کشور ما، خدماتی شایسته انجام دهد.

ماه گذشته آقای حشمت سنجری رهبر ارکستر سفونیک تهران که از سه سال قبل برای تکمیل مطالعات فنی و تخصصی خود در آتریش بسر می برد، به تهران بازگشت. آقای سنجری در طی این مدت



## کنسرت خانواده خادم میثاق

### در شهر «بادن»

در اوایل تابستان کنسرت جالبی بوسیله خانواده خادم میثاق در شهر «بادن» اطریش و در حضور کارمندان سفارت ایران در اطریش، عده ای از ایرانیان مقیم وین و برخی از استادان موسیقی اطریشی اجرا گردید.

در این برنامه قطعاتی بشرح زیر نواخته شد

سوناتین از «هاوس لینگر» و ترانه اسلواکی توسط مریم خادم میثاق (پیانو)

«لندرد» اثر «شلمولر» و سونات در دو ماژور موزار توسط میترا خادم میثاق (ویولونسول) به همراهی پیانو فرشته خادم میثاق

علاوه بر تحصیل در کلاس عالی رهبری ارکستر آکادمی موسیقی وین و دریافت پایان نامه ممتاز از آن کلاس، ضمن کنسرت های متعدد، چندین ارکستر کشور های

باکاتل از: بتهوون و «گودش دز  
دریاچه» اثر دیوسی توسط بوراندخت  
خادم میثاق (پیانو)

• تریوی کوچك از «ولفارت شلاگر»  
و منوئه اثر بتهوون توسط بیژن خادم -  
میثاق (ویولا-ون) ، میترا خادم میثاق  
(ویولونسل) و فرشته خادم میثاق (پیانو)



مریم خادم میثاق

• سوناتین شماره يك شوبرت و منوئه  
هزل توسط بیژن خادم میثاق (ویولون)  
همراهی پیانو فرشته خادم میثاق  
«پارتیتا» اثر «كارل ماريا براندشته»  
(آهنگساز معاصر اتریشی) و نوكتورن  
ابوس ۷۲ شوبن توسط فرشته خادم میثاق  
(پیانو)



بیژن خادم میثاق

• سرنا «ملانکوليك» اثر چایكوف-  
سكى و راپسودی ایرانی اثر مرحوم علی-  
محمد خادم میثاق (تنظیم شده برای ویولون  
و پیانو بوسیله «توتسار» آهنگساز  
معاصر اتریشی) توسط آقای عطاءاله  
خادم میثاق به همراهی پیانو پروفسور



میترا خادم میثاق





فرشته خادم میثاق

« کورت چرنه » .

سال دروین پیانو نواخته است و تاکنون  
چندین بار در تالار آکادمی موسیقی وین  
و کنسرت های کلاس هنواز مادام «لاودا»  
بروی صحنه آمده است .  
پوران دشت خادم میثاق ، دختر مرحوم  
علی محمد خادم میثاق است ، نامبرده در  
هنرستان عالی موسیقی تهران تحصیلات  
خود را آغاز نمود و اینک دوسال است که  
بامساعدت هنرهای زیبای کشور در آکادمی  
موسیقی وین تحصیل می کند .

مریم ومیترا از نه ماه قبل در کلاس  
مقدمانی آکادمی موسیقی وین مشغول تحصیل  
شدند ، بیژن دوسال است ویولون می -  
نوازد و در طی این مدت کوتاه در کنسرت  
های هنرجویان کلاس پروفیسور «موراوتس»  
استاد آکادمی موسیقی وین و نیز کنسرت  
های هنرجویان کلاس هنواز مادام «لاودا»  
قطعانی اجرا کرده و مورد تشویق زیاد قرار  
گرفته است ؛ فرشته پکسال در تهران و دو



آقای خادم میثاق در کنار پروفسور «موراوتس» ودوتن از فارغ التحصیلان کلاسی پروفسور مزبور

و تقریباً تمام «درتوار» های و بولون را از حفظ دارد .

آقای خادم میثاق پس از گرفتن دیپلم شروع با اجرای کنسرت های چندی نمود و از جمله يك برنامه سونات باشرکت پروفسور «هوروارت» در تالار شهرداری وین و يك برنامه دیگر در سالار کنسرت شهر بادن باشرکت پروفسور «کورت چرنه» اجرا نمود .

آقای عطایاله خادم میثاق ، هنرآموز هنرستان عالی موسیقی و « کنسرتماستر » سابق ارکستر سمفونیک تهران دو سال است که در رشته ساز تخصصی خود ( و بولون ) مطالعه می کند و سال گذشته دیپلم خود را در رشته و بولون از آکادمی موسیقی وین گرفت

استاد آقای خادم میثاق در طی این مدت پروفسور «موراوتس» بوده است که در شمار استادان کم نظیر و بولون اروپاست

## شاگردان اول هنرستان عالی موسیقی

بطوریکه از هنرستان عالی موسیقی  
خبر رسیده است، در سال تحصیلی ۳۸-۳۹



گلنوش خاکی



هاپیت وارطانیان

## فہایت های هنری محمد پور تراب در وین

آقای محمد پور تراب که در پائیز سال  
۱۳۳۶ برای ادامه تحصیل در رشته  
ویولونسل عازم اتریش گردید، پس از  
گذراندن امتحان ورودی آکادمی موسیقی  
وین در کلاس سوم آکادمی مزبور مشغول  
تحصیل شد و در سال تحصیلی جاری وارد  
کلاس پنجم خواهد شد.

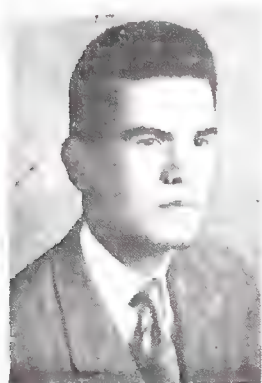
پور تراب از سال گذشته ضمن تحصیل  
در ارکسترهای بزرگ و کوچک آکادمی موسیقی  
وین است، مشغول کار شد و هنوز نیز  
بنوازدگی در ارکستر مزبور ادامه می -  
دهد. این ارکستر تاکنون به بسیاری از  
کشورهای اروپا مسافرت کرده و در خود  
اتریش نیز کنسرت های زیادی داده است.  
رهبری ارکستر مزبور بعهده « هانس  
اسوارونسکی » استاد آکادمی موسیقی  
وین است.

محمد پور تراب ضمن نوازدگی در  
ارکستر مزبور، از چندی قبل دست به -  
تشکیل یک تریوی زهی زد. این تریو  
اخیراً در تلویزیون وین برنامه ای اجرا  
نمود که عیناً از آن فیلم برداری گردید.  
در جشن یکصد و پنجاهمین سال تولد شوپن  
نیز پور تراب جزو نوازندگان ارکستر  
زهی آکادمی موسیقی وین در برنامه شرکت  
کرد. پروفسور « یوچر » استارو ویولونسل  
آکادمی موسیقی وین از کار پور تراب  
اظهار رضایت کرده و برای او آئینده  
درخشانی پیش بینی کرده است.

گلنوش خالقی، کلاس ششم متوسطه.  
هاکینت وارطانیان، دوره عالی ( رشته  
آواز). زاون ملکونیان، دوره عالی  
( رشته ویولونسل). مصطفی پور تراب،  
دوره عالی ( رشته آهنگسازی). عزیزاله  
احمدیان، دوره عالی ( رشته موسیقی  
نظام).



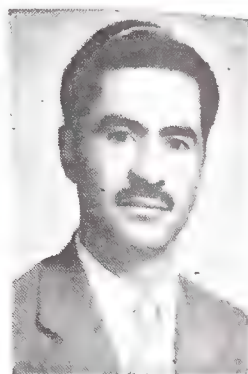
زاون ملکونیان



عزیزالله احمدیان

بازگشت آقای دکتر فروغ  
از کنگره بین المللی هنر  
و باستان شناسی

اول ایل اردیبهشت ماه ۱۳۳۹ چهارمین  
کنگره هنر و باستان شناسی در نیویورک  
تشکیل شد. در کنگره مذکور، دانشمندان  
جهان که تخصص آنها در زبان، فرهنگ،  
مذهب، تاریخ و هنر ایران است، حضور  
داشتند.



مصطفی پور تراب

هنر جوان نامبرده زیر در کلاس های  
مختلف هنرستان عالی موسیقی شاکرداول  
شده اند:



« نیکیتا ماکالف »

عازم فنلاند شد و «نیکیتا» نزد «سیلوتی»  
 شاگرد مشهور لیست شروع به نواختن  
 پیانو کرد و چند سال بعد در کنسرواتوار  
 پاریس به تحصیل خود ادامه داد  
 پس از خاتمه تحصیل با «ژوزف  
 زیگتی» ویولونیست مشهور همکاری کرد  
 و با تفاق يك «روئت» تشکیل دادند، مدتی  
 بعد «ماکالف» بعنوان سولیست در لندن  
 کنسرت داد و در اندک مدتی شهرتی فوق-  
 العاده یافت .  
 در سال ۱۹۴۹ «ماکالف» علاوه  
 بر اجرای کنسرت های متعدد در نقاط مختلف  
 جهان، جهت تدریس در کلاس «ویرتوئوز»  
 کنسرواتوار ژنو انتخاب شد و بنا به  
 سویی درآمد وی تا کنون در بیشتر  
 مسابقه های بین المللی موسیقی جزو هیئت  
 داوران بوده و آثاری از شومان، لیست ،  
 گرانادوس ، شوپن و استراوینسکی را



«آرمن گراک»

### برنامه موسیقی کلاسیک

#### تلویزیون ایران

برنامه مهر ماه موسیقی کلاسیک  
تلویزیون ایران بقرار زیر است :  
• یکشنبه ۳ مهر آواز توسط خانم  
تولین باغچه بان بهمراهی پیانو خانم کارمن  
اوسوریو .

• یکشنبه ۱۰ مهر پیانو توسط آقای  
ملك اصلانپان ( برنامه مخصوص شومان ) .  
• یکشنبه ۱۷ مهر برنامه ارکستر  
سنفونیک تهران برهبری آقای حشمت  
سنجری .

• یکشنبه ۲۴ مهر آواز توسط خانم  
فاخره صبا بهمراهی پیانو خانم کارمن  
اوسوریو ( برنامه مخصوص شومان )

روی صفحات «دکا» اجرا کرده است.

«ماگالف» در برنامه انجمن فیلارمونیك، توكانا و فوك در مینور اثر  
باخ، سه سونات از سكارلاتی، سونات  
شماره ۳ شوبن و آتاری از پروكوفیف،  
كرانادوس ولست را اجرا كرد و مورد  
استقبال زیاد قرار گرفت .

### رستال پیانو «آرمن گراک»

در دومین برنامه انجمن فیلارمونیك  
«آرمن گراک» خواننده تنور شرکت داشت.  
این کنسرت در تاریخ دوشنبه ۴ مهر در تالار  
فرهنگ اجرا گردید و آرمن گراک بهمراهی  
پیانو ایزابل بالانچیان آتاری از گلوک،  
پرگولزی، موزار، شوبرت، دونیزتی،  
وردی، لئون کادالو و چند آهنگ مجلسی  
کشورهای مختلف را خواند.

«آرمن گراک» اصلاحاتی است ولی  
تابعیت آرژانتین را پذیرفته است نامبرده  
در سال ۱۹۴۲ آکادمی موسیقی و هنر  
دراماتیا - بوخارست را پیایان رسانید و  
تحصیلات خود را در میلان ادامه داد .  
«گراک» تاکنون در بسیاری از شهرهای  
اروپا و امریکا کنسرت داده و توفیق زیادی  
کسب کرده است . رشته تخصصی او در  
اوبراست و از جمله در اوپراهای «مانون»  
انر ماسه ، «آرایشگر سویل» اثر  
دوسینی و «تراوپاتا» از وردی شرکت  
کرده است .



انتشارات هنرهای زیبای کشور - مجله موسیقی

# داستان مصور موسیقی مغرب زمین

این کتاب بزبانی ساده و بسبکی گیرا،  
با تصاویر و طرحهای فراوان، تحولات  
موسیقی غربی را تشریح و تفسیر می کند  
و مفیدترین کتابیست که تا کنون در باره  
موسیقی غربی بزبان فارسی در آمده  
است .

از کتابفروشی های معتبر تهیه فرمائید



---

---

## مراکز فروش مجله موسیقی در تهران

کتابفروشی ابن سینا	میدان مخبرالدوله
بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه	میدان بهارستان، اول خیابان صفيعلیشاه
کانون انتشارات نیل	اول کوچه رفاهی
کتابفروشی اندیشه	شاه آباد
مغازة فتو	خیابان شاه آباد، ( نزدیک میدان مخبرالدوله )
کتابفروشی اسکندریان	سفره شاه، خیابان نادری
مغازة نوردوفون	خیابان نادری
مغازة یافا	خیابان شاه آباد
مغازة فو کو	خیابان منوچهری
مغازة صنعتی زاده	خیابان سی‌متری - جنب خیابان میر
دفتر انجمن فیلامونیک تهران	چهارراه یوسف آباد
بنگاه مطبوعاتی امیر کبیر	خیابان شاه آباد

---

---

1750